تلاش و تعبیر

رشید حسن خاں

تلاش و تعبیر

رشید حسن خاں

سالِ اشاعت : ۱۹۸۸ء
مطبع : جمال پرنٹنگ پریس جامع مسجد دہلی
قیمت : پینتالیس ۴۵ روپے
ملنے کے پتے :
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵
انجمن ترقیِ اردو، اردو گھر، راؤز اوینیو، نئی دہلی ۲
نصرت پبلشرز۔ حیدری مارکٹ، امین آباد، لکھنؤ
انجم بک ڈپو ۴۲۰۸ اردو بازار جامع مسجد دہلی

اِس کتاب کی اشاعت میں دہلی اردو اکادمی کا
مالی تعاون شامل ہے۔

ترتیب

انتساب

مُحبِّ مکرّم

باقر مہدی کے نام

حرفِ آغاز

سخن فہمی اور طرف داری میں تضاد کی نسبت تو نہیں، مگر یہ بھی سچ ہے کہ طرف داری، انصاف کی دشمن ہوتی ہے اور اچھے خاصے مردِ معقول کو اپنے چھوٹے سے دائرے کا قیدی بنا لیا کرتی ہے۔ اِس دائرے کی تنگی، ذہن اور نظر کی وسعت کم کرتی رہتی ہے۔ ایسا شخص پہلے تو ادبی محاسن کے برملا اعتراف کی مسرّت سے محروم ہوتا ہے اور اُس کے بعد محاسن کو پرکھنے والی نظر ہی دھندلا جاتی ہے۔ طرف دار بنانے میں سب سے زیادہ موثّر حصّہ ہوتا ہے کسی خاص نظریے کی پابندی کا۔ نظریے میں قطعیت ہوتی ہے کہ اُس کو ماننے کے بعد، ہر چیز کو اُسی کی روشنی میں دیکھنا پڑتا ہے اور یوں تنقید نگار گویا کٹّر مولوی بن کر رہ جاتا ہے ـــــ بحث و تکرار اللہ کے اِن دونوں بندوں کی سرشت ہوتی ہے اور احکام جاری کرنا اِن کا محبوب مشغلہ۔ اعلا ادب ذہن و قلب کو مسرّت کے جس نور سے معمور کرتا ہے، یہ دونوں اُس کے عرفان سے محرومِ محض ہو کر رہ جاتے ہیں۔ نظریہ ایک طرح کا نظامِ جبر ہوتا ہے، جس میں بس وسعتِ زنجیر تک آزادی کا تصوّر کیا جا سکتا ہے۔ جب ایک ترقّی پسند ناقد نے یہ لکھا تھا کہ: "فانی اور اصغر کا ذکر میں اِس لیے نہیں کروں گا کہ ایک نے اپنی شاعری کو قنوطیت کا گھُن لگالیا، اور دوسرے کا تصوّف بے وقت کی راگنی تھا" تو اِس کا اعلان کیا تھا کہ نظریے کی پابندی، انصاف کی دشمن ہے۔

یہ نظریے کی پابندی ہی کا کرشمہ تھا کہ ایک زمانے میں شاعروں اور افسانہ نگاروں کو باقاعدہ ادبی پریڈ کرنا پڑتی تھی۔ جب ادب کا مقصود سماجی افادیت ہے، تو پھر ادب کو معاشی اور سیاسی نظام کے تابع ہو کر رہنا پڑے گا۔ اِس کے نتیجے میں "شخص" تو گم ہو جائے گا، گروہ نمایاں رہے گا۔

اور جب اصل چیز سماجی افادیت ہے، تو پھر نہ زبان کا حُسن کوئی چیز ہے اور نہ بیان کی خوبی کی کوئی خاص ضرورت ہے۔ ہم سب کو معلوم ہے کہ شعروادب کی جان پر یہ سارے ستم ٹوٹ چکے ہیں۔

سنہ۶۰ء کے آس پاس اِس کلّیت کیشی کے ردِّ عمل کے طور پر بعض حضرات کے قول کے مطابق ایک رجحان پیدا ہوا "شخص" کی بازیافت کا۔ اِس پر اصرار کیا گیا کہ یہ کوئی تحریک نہیں، محض رجحان ہے۔ مگر ہوا یہ کہ یہ مبینہ شخصی رجحان، سماجی افادیت کے اُس اجتماعی تصوّر کا حریفِ مقابل ثابت ہوا اِس معنی میں کہ سب لوگ ایک سی زبان میں باتیں کرنے لگے، ایک سی علامتیں سب کے ذہن پر نازل ہونے لگیں اور ایک سا مبہم پن سب پر وحی بن کر اُترنے لگا۔ شخص پھر کھو گیا اور زبان و بیان پر پھر بُرا وقت پڑا۔

جن لوگوں نے اُس سماجی افادیت والے نظریے کو غلط سمجھا تھا، اُنھوں نے اِس انفرادیت دشمن "رجحان" کو بھی صحیح نہیں سمجھا۔ اِن لوگوں کی مشکل یہ تھی کہ اگر ایک شخص کو یہ آزادی حاصل ہے کہ وہ ایک خاص سیاسی نظریے کو ادب کی اصلی بنیاد قرار دے، تو پھر یہ حق دوسروں کو بھی تو حاصل ہوگا. مثلاً جو لوگ "اسلامی ادب" کے نظریے کے دعوے دار ہیں اور ادب کو "صالح قدروں" کے فروغ کا ایک اچھا وسیلہ مانتے ہیں، اُن کو اِس حق سے کیسے محروم کیا جا سکتا ہے؟ — میں اپنا شمار بھی اِنھی کم تعداد لوگوں میں کرتا ہوں اور اِس پر ایمان رکھتا ہوں کہ کسی خاص نظریے کی پابندی تنقیدی بصیرت کی دشمن ہوتی ہے۔ وہ اُن محاسن کے عرفان سے مستقل طور پر محروم رکھتی ہے جو اُس خاص نظریے کے دائرے میں نہیں سما سکتے۔ میں ادب کو انفرادی کارناموں کا مجموعہ مانتا ہوں۔ شاعر کچھ بھی کہے اور افسانہ نگار کچھ بھی لکھے، وہ اُس کا اپنا احساس ہو، اپنے تصوّرات ہوں، وہ اُس کی اپنی بازیافت ہو۔

میں یہ بھی مانتا ہوں کہ آدمی جس زبان میں شعر کہے اُسے اُس زبان سے بھی اچھی طرح واقف ہونا چاہیے اور اُس زبان کے اسالیبِ بیان کا بھی اُسے مزاج داں ہونا چاہیے۔ تجرباتی شاعری کی جو بھی اہمیت ہو مگر کوئی شاعری محض اِس لیے اچھی نہیں ہو سکتی کہ اُس میں کوئی تجربہ کیا گیا ہے۔ اِسی طرح شاعری بیان کا حُسن بھی چاہتی ہے۔ ہر زبان کا ایک مزاج ہوتا ہے اور وہ تبدیلیاں جو اُس کے مزاج کو راس نہ آسکیں، عام طور پر اپنی جگہ نہیں بنا پاتیں، البتّہ شاعری کو بے نور کر دیا کرتی ہیں۔ میں اُس ابہام کا قائل نہیں جو

غزل یا نظم کو معمّے میں تبدیل کر دے۔ معمّا گوئی کئی پرانے شاعروں کا محبوب مشغلہ رہی ہے۔ یہ ایک فن تھا، مگر اِس کی حیثیت ذہنی ورزش سے زیادہ نہیں تھی۔ جب وہ باکمال معمّا گوئی کو شاعری نہیں بنا پائے تو اِس زمانے کے بے کمالوں سے کیا توقع کی جا سکتی ہے۔

میں غزل کی شاعری کو بڑی شاعری بھی مانتا ہوں اور حسین تر بھی، مگر اِس سے نظم کی وسعت اور بے کرانی کے اعتراف پر ذرا بھی حرف نہیں آتا۔ ہم کو ضرورت دونوں کی ہے۔ یہاں سوال ماضی اور حال کا نہیں، دو شعری روایتوں کا مسئلہ ہے۔ جب تک انسانی مزاج اپنے آپ کو پوری طرح تبدیل نہیں کر لے گا، اُس وقت تک غزل احساس کی ترجمانی کرتی رہے گی۔ بہت بڑی بڑی مشینوں کے ساتھ ساتھ چھوٹے چھوٹے آئینوں کی ضرورت بھی زندگی کو ہمیشہ رہے گی۔

پچھلے پچیس تیس برسوں میں لکھے گئے بہت سے مضامین میں سے کچھ منتخب مضامین اِس مجموعے میں شامل کیے گئے ہیں۔ یہ مضامین میرے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں، یہی جواز ہے اِن کی اشاعت کا۔

کتاب کا انتساب باقر مہدی کے نام کیا گیا ہے۔ جہاں تک شعر و ادب کا سوال ہے، تو ہم دونوں دو الگ الگ راہوں کے راہی ہیں۔ اِس کے باوجود میں اُن کی بہت قدر کرتا ہوں۔ حق گوئی اور بے باکی کے دعوے دار تو بہت ہیں، مگر ایسے لوگ کم اور بہت کم ہیں جنھوں نے باقر مہدی کی طرح اُس کا حق ادا کرنے کی مخلصانہ کوشش کی ہو، اُس کے نتیجے میں پوری قیمت بھی ادا کی ہو اور ہر طرح کی محرومیوں کو گوارا کیا ہو خوش دلی کے ساتھ۔ مجبوراً تو بہتوں کو بہت کچھ گوارا کرنا پڑتا ہے۔ وقت کا تقاضا کیا ہے، لوگ کیا کہتے ہیں، باقر مہدی نے کبھی اِس کو نہیں سمجھنا چاہا، اِس پر نظر رکھی کہ ہمارے نقطۂ نظر کا تقاضا کیا ہے۔ ایسے لوگ اب کتنے ہیں ہمارے اِس سماج میں! معاشرہ ایسے سرپھروں سے اگر یکسر خالی ہو جائے، تو پھر سرکشی کی مثال کوئی کہاں سے لائے گا اور سرکشی کی ضرورت ہمیشہ رہے گی۔

ڈاکٹر خلیق انجم اور بیگم ممتاز مرزا صاحبہ کا شکریہ ادا کرنا میں ضروری سمجھتا ہوں۔ خلیق صاحب کا اصرار اِس کتاب کی ترتیب کا محرّک ہوا اور ممتاز مرزا صاحبہ نے کتابت اور طباعت کی ذمّے داریوں کو اپنے ذمّے لے کر، مجھے بہت سی اُلجھنوں سے بچا لیا۔ عزیزم اطہر فاروقی صاحب نے مضامین کی ترتیب اور کاپیوں کی تصحیح میں بہت مدد کی ہے، اُن کا بھی شکریہ ادا کیا جاتا ہے۔

یکم فروری ۱۹۸۸ء — رشید حسن خاں

دُہرا کردار

دہلی یونی ورسٹی کے ایک شعبے میں فرقہ واریت کے موضوع پر ایک سمینار ہوا تھا جس کا مقصد یہ تھا کہ فرقہ وارانہ فسادات کے سلسلے میں ادیبوں کو یہ یاد دلایا جائے کہ اُن کی ذمّے داری کیا ہے۔ اُس کا انتظام کرنے والوں اور اُس میں شامل ہونے والوں میں اردو، ہندی پنجابی کے معروف ادیب، نقّاد، شاعر اور یونی ورسٹی کے اساتذہ بھی تھے ــــ گفتگو کے دوران اِس پر بہت زور دیا گیا تھا کہ شاعر، ادیب اور استاد صداقت کے علم بردار ہیں، اُن کے لیے لازم ہے کہ ہر سطح پر فرقہ واریت کے خلاف جہاد کریں، ساتھ ہی ساتھ اپنے اپنے حلقۂ اثر میں اِس رجحان کو پھیلائیں؛ ادیب اور استاد کی آواز ضرور اثر کرے گی۔

اُس وقت ایک سوال یہ اٹھا تھا کہ ادیبوں کی آواز کس کو متاثر کرے گی؟ صورتِ حال یہ ہے کہ جن لوگوں کو ہم مخاطب کرتے ہیں یا جن حلقوں میں ہم روشناس ہیں، وہ سب ہم کو اچھّی طرح جانتے ہیں۔ ہمارے طالبِ علم، ہمارے پڑوسی، ہمارے احباب اور رفیقِ کار ہی ہمارے پہلے مخاطب ہیں۔ اُن کے دائرے سے نکل کر اور یہیں سے پھیل کر ہماری آواز بلند ہو گی۔ اِن سب کو خوب معلوم ہے کہ اگر قیمت مناسب ملے تو ہم میں سے ہر شخص اپنا قلم، اپنا ذہن، اپنے خواب اور اپنی بصیرت؛ سب کچھ بیچنے کے لیے تیار ملے گا۔

پھر یہ محض قیاس یا بدگمانی نہیں، خوب معلوم ہے کہ کس نے کیا کیا کیا ہے اور کیا کیا کررہا ہے اور کیا کیا کرسکتا ہے۔ ہمارا قلم ضمیر کی آواز کے نقش و نگار کم بناتا ہے، دولت اقتدار اور گروہ بندی کے فائدے حاصل کرنے کے تعویذ زیادہ لکھا کرتا ہے۔ ہم میں سے کوئی بھوکوں نہیں مرتا ہوتا، زندگی گزارنے کے لیے مناسب آمدنی موجود ہے، لیکن ہوس نے آنکھوں کو خیرہ کررکھا ہے، جب کہ ہم طالب علموں کو پڑھاتے یہ ہیں کہ سچ بولنے والوں کو ہمیشہ دُنیا سزا دیا کرتی ہے اور یہ کہ عشق و ہوس ایک مرکز پر جمع نہیں ہوسکتے۔ ہم اپنی تحریروں میں حسن و صداقت کی قسمیں کھاتے دکھائی دیتے ہیں۔ لفظوں کے شوخ بل کہ چیختے ہوئے رنگوں سے ادیب کی کج کلاہی، بے پرواخرامی اور صداقت پرستی کے مرقّعے بناتے ہیں؛ لیکن اِس کی احتیاط رکھتے ہیں کہ خود اِس دام میں گرفتار نہ ہوں۔ فرقہ واریت ہی نہیں، ہر برائی کے خلاف آواز اٹھانا فرض ہے؛ لیکن سوال یہ ہے کہ یہ کیسے معلوم ہوگا کہ ہماری کس آواز میں صداقت شامل ہے؟ جب کہ دُہرا کردار ہمارا رفیقِ مستقل ہے۔ دُہرے کردار کے لیے صرف ایک لفظ ہے "منافقت" اور کیا منافق کی آواز میں تاثیر کی طاقت شامل ہوسکتی ہے؟

یہاں ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نقّاد، محقّق اور اُستاد کے لیے کردار کی کیا اہمیّت ہے اور کیا ایک نقّاد یا محقّق کو وہی آزادی حاصل ہوسکتی ہے جو مثلاً ایک شاعر کو حاصل ہوتی ہے۔ شاعر کی تخلیقات اور اُس کی زندگی یا طرزِ عمل میں مطابقت نہ ہو تو عموماً اِن دونوں کو مقابل رکھنا ضروری نہیں سمجھا جاتا۔ شاعر بہ یک وقت خارجی اور داخلی دنیا کا سیّاح ہوسکتا ہے اور اِس طرح کے اختلاف یا تضاد سے اُس کی تخلیقات کی قدر و قیمت پر آنچ نہیں آتی؛ کیا ایک ناقد اور ایک محقّق کو بھی یہ آزادی حاصل ہوسکتی ہے؟ یہ ایک بنیادی سوال ہے۔

شاعری ہو یا دوسرے تخلیقی مظاہر، ان سب میں فن کار جن پُراسرار راستوں پر سفر کیا کرتا ہے اور جن دھندلکوں میں گھومتا ہے، وہ خارجی اسباب سے زیادہ داخلی علائق سے واسطہ رکھتے ہیں۔ وہ کیا سوچ رہا ہے اور کیا کر رہا ہے، یہ دو مختلف عمل ہیں

جو اسی طرح متوازی راستوں پر محوِ سفر رہ سکتے ہیں۔ وہ کسی قید کے بغیر جس زاویے سے چاہے، ساری کائنات کو دیکھ سکتا ہے اور دوسروں کو دکھا سکتا ہے۔ اُس کا اندازِ نظر اور اندازِ اظہار، دونوں شخصی ہوتے ہیں۔ جذبات اُس کی دولت ہیں، احساس اُس کا سرمایہ ہے اور فن کارانہ اظہار اُس کے فرض کی آخری منزل ہے۔ وہ نہ محتسب ہے نہ مبلّغ، نہ جج ہے نہ ریفارمر؛ اِس لیے جس طرح کی ذمّے داریاں اُن لوگوں پر عائد ہوتی ہیں، وہ اِن سے محروم نہ سہی، محفوظ ضرور ہے۔

تخلیقی عمل اور نقد و تحقیق کے عمل میں بنیادی فرق ہے۔ مثلاً محقّق تحقیق کے مسلّمہ ضابطوں پر عمل کرنے کے لیے مجبور ہے۔ وہ جب بھی اِن ضابطوں سے کترا کر چلے گا اُس کی بات قابلِ قبول نہیں رہے گی۔ اُس کی دلی خواہش کیا ہے، عقیدہ کیا ہے اور شہادت یا حقائق کیا کہتے ہیں؛ یہ دو مختلف باتیں ہیں۔ وہ پسند یا ذوق کی تلاش کے بجاے، حقائق کی شہادت کو قبول کرنے اور انھی کے نتائج کو پیش کرنے مجبور ہے، خواہ وہ اُس کے عقیدے کے کتنے ہی خلاف ہوں، لیکن شاعر اپنی دنیا کے آداب خود بناتا ہے، وہ کسی خارجی ضابطے کو ماننے کے لیے مجبور نہیں۔ وہ اپنے احساس، ذوق اور عرفان کے تحت چلے گا اور اُنھی کے نتائج کو پیش کرے گا، خواہ وہ مسلّمات سے مختلف یا متضاد ہی کیوں نہ ہوں۔

اگر محقّق کے مزاج میں سمجھوتا کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور وہ اپنی سماجی اور ادبی زندگی کے مختلف مراحل میں اِس صلاحیت سے کام لیتا رہا ہے، اُس صورت میں اُس کے پیش کردہ نتائج کو شک کی نظر سے دیکھا جائے گا۔ یہ بات بھی ہے کہ اُس کا یہ مزاج اکثر صداقت کے راستے کا پتھر بن سکتا ہے۔ یہ بالکل قانونِ شہادت والی بات ہے۔ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ ایک شخص جھوٹی شہادت دیتا رہا ہے تو اُس کی شہادت خود بہ خود مشکوک ہو جائے گی۔ میں یہاں روایتِ حدیث کا بھی ذکر کرنا چاہوں گا۔ امام بخاری جیسے محدّثین کا طریق کار یہ تھا کہ اگر اُن کو معلوم ہو گیا کہ کسی شخص نے کبھی جھوٹ بولا ہے یا دھوکا دیا ہے تو پھر وہ اُس کی روایت کو قابلِ اعتماد نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے منصب کے لحاظ سے نقّاد اور محقّق دونوں ایک ہی درجے کے ہوتے ہیں۔

دونوں کے یہاں اگر بے لاگ کھرا پن نہیں، تو کچھ نہیں اور یہ کھرا پن، دُہری شخصیت سے میل نہیں کھاتا۔

دُہرے کردار کی ایک خوبی یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنے اظہار کے لیے بے حد پُر فریب انداز اختیار کرتا ہے۔ تنقید میں جو بعض لوگوں کے یہاں انشائیہ طرزِ نگارش کی جلوہ گری ہے، اُس کی وجہ یہی اُن کے مزاج کی منافقت ہے۔ انشائیہ اسلوبِ ادا کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ایسی وضاحت کی نوبت آہی نہیں پاتی جس سے قطعیت کے ساتھ ذمّے داری کا انتساب کیا جا سکے۔ ہر بات کو ایسے پہلو دار انداز سے کہا جا سکتا ہے کہ مختلف اوقات میں اُس کی مختلف تعبیریں کی جا سکیں۔ ذہن کی آوارہ خرام موجیں تشبیہوں، استعاروں اور کنایوں کے نظر فریب رنگوں میں آمیز ہو کر رواں دواں رہتی ہیں، جو نہ خود ٹھہرتی ہیں نہ نظر کو ٹھہرنے کی مہلت دیتی ہیں۔ ہر بات کو اِس ڈھنگ سے کہا جا سکتا ہے کہ کہنے والے پر کوئی حتمی ذمّے داری عائد نہ ہو سکے۔ مطالعے کی کمی، ایمان داری کی کمی، صلح سمجھوتے کی ضرورت اور کسی واضح ذمّے داری سے محفوظ رہنے کی اہمیّت؛ اِن سب کا حق ادا ہو جاتا ہے۔ جملوں کا دروبست کچھ ایسا رکھا جاتا ہے کہ اقرار وانکار دونوں کے پہلو برابر رہتے ہیں۔ مشہور شاعروں کے بولتے ہوئے مصرعے، مصرعوں کے چمکتے ہوئے ٹکڑے، دل فریب ترکیبیں؛ گویا مجموعی طور پر رنگ و نور کی برسات۔ یہ انداز منافقانہ صفت رکھنے والوں کو خوب راس آتا ہے۔ چوں کہ یہ بھی ڈر رہتا ہے کہ اِس اسلوب پر اعتراض بھی کیا جا سکتا ہے، اِس لیے کہا یہ جاتا ہے کہ تنقید کو خشک، غیر دل چسپ اور بے آب و گیاہ ریگستان بنانے کے بجائے، دل چسپ بنایا گیا ہے اور یہ "تخلیقی تنقید" ہے — منافقت ہمیشہ جھوٹ اور مغالطوں کے سائے میں پرورش پاتی ہے۔

یہ انشائیہ طرزِ نگارش ایک طرح کی متعدّی بیماری ہے جو نئے ذہنوں کو روگ بن کر لگتی رہتی ہے اور اُن کے اندر دُہرے کردار کے جراثیم کی پرورش کرتی ہے۔ پسی ہوئی بجلیاں، دُھلی ہوئی چاندنی، عرفی کے مصرعے، غالب کی ترکیبیں، مومن کا

مکرِ شاعرانہ، شاعری کی تازہ کاری ولالہ کاری، وحدت میں کثرت کی تلاش اور کثرت میں وحدت کے رشتے کا سراغ؛ غرض اِس طرح کی نہ معلوم کتنی پُر فریب ادائیں صرف کی جاتی ہیں اور تنقید کو داغ کی شوخ بیانی کا مرقع بنا کے رکھ دیا جاتا ہے۔ تنقید کی صاف گوئی اور سادہ بیانی اِن کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے۔ پھر جب یہ عرفان ہوتا ہے کہ اِس اسلوب و انداز کے فائدے بے شمار ہیں، اِس کے پردے میں دل کی بات کو چھپایا بھی جا سکتا ہے اور اِن کی مدد سے اُس کی صورت بھی بدلی جا سکتی ہے؛ اُس وقت اِس کی حقیقی قدر و قیمت معلوم ہوتی ہے۔ اور چوں کہ جن اساتذہ کے زیرِ سایہ تربیت پائی ہے، اُن میں سے اکثر خود اچھّے دنیا دار تھے جو اِسی راہ کے راہی تھے؛ اِس لیے اجنبیّت کا بھی احساس نہیں ہو پاتا۔ تنقید کو انشائیہ بنانے کی اصل محرّک یہی کردار کی دو رنگی ہے جس نے طبیعت کی منافقت کو ادبیّت کے پردے میں چھپانا چاہا۔ جس سے ایک طرف تو تنقید کو تباہ کن نقصان پہنچا ہے اور دوسری طرف بے لاگ کردار کی ایسی نفی ہوئی ہے کہ اب نقّاد کی بدکرداری، اُس کا سرمایہ بن گئی ہے اور اِس پر کسی پریشانی کا اظہار نہیں کیا جاتا۔ جب بھی ناقد یا محقّق وضاحتِ اظہار سے پہلو تہی کرنا چاہے گا، پہلو دار اندازِ بیان اختیار کرے گا۔ یہاں اصل سوال اُس پتھریلی دیانت کا ہے جو تنقید و تحقیق کے لیے بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ بات بنانا یا باتیں بنانا، دونوں ہی دیانت کو راس نہیں آ سکتے۔ اِس طرح تنقید اور تحقیق دونوں سے وہ جوہر چِھن جاتا ہے جو نقّاد و محقّق کو دوسروں سے ممتاز کیا کرتا ہے اور جس کے فیض سے تنقید و تحقیق میں منطقی اندازِ نظر ابھرتا ہے۔

نقّاد اور محقّق پر ادبی دنیا میں جو ذمّے داریاں عائد ہوتی ہیں، اُن کا دائرہ خاصا وسیع ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ سماجی سطح پر بھی اُس کی ذمّے داری دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ہوتی ہے۔ اچھّے استاد اور اعلا کردار جج کی طرح نقّاد اور محقّق بھی روشنی کا مینار ہوتا ہے، جس سے حق گوئی و بے باکی کی روشنی پھیلتی رہتی ہے۔ جب ہر طرف اندھیرا پھیلنے لگے، اُس وقت اِنھی لوگوں کی ذات مثال و معیار کا نور محفوظ رکھتی

ہے۔ کردار کی عظمت انھی کے دم سے زندگی کا آبِ حیات پاتی ہے اور بُل ہوسی کی پستی انھی کی شخصیت کے سامنے اپنی پستی کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔

محقّق ہو یا نقّاد اِن میں سے ہر ایک کا اپنا حلقۂ اثر بھی ہوا کرتا ہے، جس کو یہ لوگ کئی طرح سے متاثّر کرتے رہتے ہیں، ایک معنی میں تربیت بھی کرتے ہیں۔ یہ فرض کرلیا جاتا ہے کہ ذمّے دار نقّاد یا محقّق اپنے حدود کے اندر اور اپنے اندازِ نظر کے اعتبار سے ایمان دار رہے گا عدالتِ عالیہ کے جج کی طرح، جس کے متعلق یہ طے کرلیا جاتا ہے کہ ترغیبات سے بھرے سماج میں بھی اُس کی شخصیت سب سے بلند رہے گی۔ اِس کے لیے ضروری ہے کہ وہ سمجھوتا کرنے کی صلاحیت سے محروم ہو اور جھوٹ کو سچ بناکر پیش کرنے کے ہُنر سے نا آشنا ہو۔ ایسے شخص کا طرزِ کلام ہمیشہ سادہ وصاف ہوگا اور آرایش کا کل والے پیچ وخم سے معرّا رہے گا۔ اِس کے ساتھ ساتھ وہ جوڑ توڑ کے اُس دانشورانہ کمال سے بھی بیگانہ نہ ہوگا جس کی مدد سے حلقۂ اثر کی تشکیل کی جاتی ہے اور دولت واقتدار کی ہوس پکائی جاتی ہے۔ ہندستانی سماج کے جو موجودہ حالات ہیں، اُن کے اندر ایسے شخص کے حصّے میں شہرت تو آسکتی ہے، فرصت وفراغت کے سرو سامان سے وہ بڑی حد تک محروم رہے گا۔ لیکن اگر وہ بینک بیلنس بھی چاہتا ہے، ساتھ دینے والوں کا گروہ بھی اُس کو درکار ہے، سب کو خوش بھی رکھنا چاہتا ہے؛ تو ظاہر ہے کہ وہ اُس طرح سچ نہیں بول سکتا، جس طرح سچ بولا جاتا ہے یا بولا گیا ہے۔ دانشوری کی ہُنرمندی صرف کرکے سچ کو ایسے سانچے میں ڈھالنا پڑے گا کہ خواہ صداقت کی آبرو پر حرف آجائے، اُس کے مفاد پہ آنچ نہ آسکے۔

سیدھا سا سوال یہ ہے کہ کیا نقّاد ومحقّق کا وہی کردار ہوسکتا ہے جو ہمارے یہاں سیاست داں کا ہوا کرتا ہے، جس کے یہاں سچّائی، وفاداری، وابستگی اور خدمتِ خلق کا ایسا ہمہ رنگ اور ہمہ جہت تصوّر ہوتا ہے جو مختلف سانچوں میں ڈھلتا رہتا ہے۔ اُس کے نقطۂ نظر سے یا سیاست کے نقطۂ نظر سے اِن تبدیلیوں میں نہ تو کسی طرح کا تضاد ہوا کرتا ہے نہ کوئی خرابی ہوتی ہے۔ سیاست میں قدر بجائے خود کوئی چیز نہیں

حالات اصل چیز ہیں۔ تضاد بھی یہاں بے معنی لفظ ہے، اس دُنیا میں تضاد ہوتا ہی نہیں۔ اس کے لیے ذہن کی اس طرح تربیت کرنا پڑتی ہے کہ ضمیر کی آواز مرحوم ہو جائے، اندازِ گفتگو ایسا تہ دار ہو کہ کسی چیز کے متعلّق کوئی قطعی اور واضح رائے سامنے نہ آسکے۔ اشارے، کنایے، مغالطے، پیچ وخم، یہی اُس کا ساتھ دیا کرتے ہیں۔ اس کے لیے مزاج کو منافقت کے سانچے میں اس طرح ڈھالنا پڑتا ہے کہ ذرا بھی کہیں سے اُترا نہ ہو۔

سوال یہی ہے کہ نقّاد یا محقّق کیا بننا چاہتا ہے، مقبول سیاست داں جس کے پاس سب کچھ ہوتا ہے؛ یا وہ حسرت موہانی بننا چاہتا ہے جن کے حصّے میں بے سروسامانی کے سوا اور کچھ نہیں آسکا۔ منافقت اور صداقت دونوں کو اس سوال کے جواب کا انتظار ہے۔

اچھے وکیل کی صفت یہ بھی سمجھی جاتی ہے کہ وہ ہر قیمت پر اپنے موکّل کو سزا سے بچانے کا اہتمام کرے۔ وہاں اصل مسئلہ یہ نہیں ہے کہ گناہ کس نے کیا ہے، فرض یہ ہے کہ سزا نہیں ملنا چاہیے۔ پیروی کس کی کی جائے، اس کا تصفیہ فیس کی رقم سے ہوگا۔ فیس کی رقم کم ہے، اچھا وکیل بھی نہیں ملے گا۔ ایمان داری بھی یہاں خالص اضافی سرمایہ ہے۔ چلتے وقت اُس کو گاڈریج کے سیف میں بند کر کے رکھا جا سکتا ہے، شام کو واپسی پر حسبِ ضرورت پھر نکالا جا سکتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ ان سب کرتبوں سے ضمیر میں خلش محسوس نہیں ہوتی، وہ پتھّر کی سلیٹ کی طرح صاف رہتا ہے۔ کیا اسی طرح کی بے حسی، بے خلشی اور مفاد پرستی نقّاد کا شیوہ بن سکتی ہے؟ کیا وہ اپنے آپ کو اسی طرح لچک دار بنا سکتا ہے؟

بار بار کہا گیا ہے، ہزار بار سے زیادہ کہا گیا ہے کہ سچّائی کا راستہ کانٹوں سے بھرا راستہ ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ اس راہ کے راہی کو پھولوں کی سیج والا آرام مل سکے۔ اگر کوئی شخص اس راہ میں قدم رکھتا ہے تو گویا اُس نے یہ طے کر لیا ہے کہ وہ اُن بہت سی نعمتوں سے اپنے آپ کو محروم رکھّے گا جو دوسروں کو بہ آسانی حاصل ہوتی ہیں۔ وہ سچ

بولے گا، جس کو سُن کر عام طور پر لوگ خوش نہیں ہوتے۔ وہ دولت و اقتدار کی تمنّا نہیں کرے گا، کیوں کہ اِن کا حق ادا کرنے کے لیے جس طرح کے جوڑ توڑ کرنا پڑتے ہیں، اُن کے بعد آدمی اِس قابل نہیں رہتا کہ حق گوئی و بے باکی کا حق ادا کر سکے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ حق گوئی اور منافقت دونوں سے نباہنے کا عزم کرے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو اُس کی حیثیت اُس سیاست داں سے زیادہ نہیں جس کا سرمایہ ہی منافقانہ کردار ہوا کرتا ہے۔

نقّاد اور محقّق کی طرح اُستاد بھی اِسی ذیل میں آتا ہے۔ وہ پوری ایک نسل کی تربیت کرتا ہے، اپنے علم سے کم، اپنے عمل سے زیادہ۔ استاد جو اپنے طلبہ کو حقّ و صداقت کا درس دیا کرتا ہے، وہ خود اگر اپنی زندگی میں اُس پر عامل نہیں تو ظاہر ہے کہ اُس کے طالبِ علم ایک طرف تو اُس سے نفرت کریں گے اور دوسری طرف ردِّ عمل کے طور پر وہ اُسی انتہا کی طرف سفر کریں گے۔ خفیہ پولیس والے جس طرح درجِ رجسٹر لوگوں کے متعلق ہر قسم کی معلومات رکھتے ہیں، شاگرد بھی اپنے استاد کے متعلّق اِسی طرح بہت کچھ جانتا ہے۔ اُسے خوب معلوم ہے کہ استادِ محترم کس طرح اپنے مخصوص طلبہ اور منظورِ نظر طالبات کو نوازتے ہیں۔ اِس سلسلے میں ہر قسم کی بے ایمانی کو عبادت سمجھ کر اختیار کرتے ہیں۔ کتنے امتحانوں کے ممتحن ہوتے ہیں جن کی کاپیاں دوسرے لوگ جانچا کرتے ہیں۔ کتنی اسکیموں کا روپیا ہضم کیے بیٹھے ہیں، جن کا کام یا تو ہوا ہی نہیں، یا دوسروں نے کیا ہے اور مالِ غنیمت کے طور پر اُن کی زنبیل کی زینت بن گیا ہے۔ وہ اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں کہ اُن کا استاد اُن کو پڑھاتا کم ہے، کیوں کہ مطالعہ کرنے کے لیے وقت ہی نہیں ملتا، دنیا داری کے زیادہ ضروری دھندوں ہی سے فرصت نہیں ملتی، ہاں کبھی کبھی اچھی اچھی مرصّع باتیں ضرور کر لیا کرتا ہے۔ وہ خوب سمجھتے ہیں کہ اصل وجہ کیا ہے۔ اُن کو یہ بھی معلوم ہے کہ کس کمیٹی کی میٹنگ میں کیا سمجھوتا ہوا ہے، کس کی حق تلفی ہوئی ہے، کس کو فائدہ پہنچا ہے اور کس کو "ریاضت" کے کتنے مرحلے طے کرنے کے بعد وظیفہ ملا ہے — اِس کے بعد بھی اگر اس کی توقّع رکھی جائے کہ وہ استادِ محترم کی عزّت بھی کریں گے، تو یہ

خیالِ باطل ہے۔ آج کا کرائسس اِس کا گواہ ہے۔

بات وہی کردار کی ہے ــ وہ جب پڑھاتا ہوتا ہے تو مولوی کی طرح لمبی چوڑی تلقین کرتا ہے، استقامت کا درس دیتا ہے۔ ۴۵ منٹ کے بعد جب وہ درجے سے باہر نکلتا ہے تو بالکل دوسرے روپ میں نظر آتا ہے۔ اچھّے طالبِ علم اور اچھّے جونیر استاد کی پہچان یہ رکھی جاتی ہے کہ وہ کس قدر سعادت مند ہے۔ اگر کسی کے یہاں ذرا بھی اَنا نظر آگئی، وہ طبیعت کا خاصّہ ہو یا مطالعے کی دین، بس پھر اُس کی ساری صفات بے کار ہیں ـــــ پُرانے عربی مدرسوں کے متعلق کہا جاتا تھا کہ اُن کے طالبِ علم پڑھتے تھے حدیث و فلسفہ، لیکن روٹی مانگنے جایا کرتے تھے کئی دروازوں پر ـــــ اِسی لیے اُن کے یہاں وہ خود داری پیدا نہیں ہو پاتی تھی جس سے حسن و صداقت کی تبلیغ میں سچّائی کی حرارت پیدا ہوتی ہے۔ وہ مدرسے تو اب نقشِ موہوم ہو گئے، لیکن ملک کے اعلاترین جدید اداروں میں طالبِ علم اور جونیر اساتذہ کی خودداری کو جس طرح تیزاب میں حل ہونے پر مجبور کیا جاتا ہے، یا اُس کی سزا دی جاتی ہے، اُس کو کیا کہا جائے گا؟ اِس کے بعد اگر موقع ملنے پر طالبِ علم استاد کی عزّت نہیں کرتا وہ یقیناً حق پر ہے۔ منافق کی عزّت صرف مجبوری کی بنا پر کی جا سکتی ہے۔

بات وہی ہے کہ دنیاداری کے آداب و اطوار بلکہ کرتب و کرتوت استادی کے مقدّس منصب سے بیر رکھتے ہیں۔ جب بھی اُن کو اپنایا جائے گا، استاد کا وہ جوہر فنا ہو جائے گا جس سے کردار کی تخلیق ہوتی ہے، مُل ہوسی پاس نہیں آتی، خفیفُ الحرکاتی دور رہتی ہے اور عزّت و حرمت جلو میں چلا کرتی ہے۔ آدمی اگر ایمان داری کے ساتھ پڑھنے لکھنے میں مصروف رہے تو اُس کے پاس اِتنا وقت ہی نہیں بچ سکتا کہ وہ ہوس کا کاروبار چلا سکے، لیکن اِس کے لیے اصل بات وہی ہے کہ اُس کے مزاج میں بدعنوانی کی لچک نہیں ہونا چاہیے۔ اگر آپ اپنی بیوی، بیٹے اور محبوبہ کی خاطر دوسروں سے نمبروں کی بھیک مانگتے ہیں، دوسروں کی حق تلفی کی بنیاد پر اپنے آدمی کو آگے بڑھاتے ہیں اور دوسری بدعنوانیاں روا رکھتے ہیں تو پھر اِس کی اُمید کیوں رکھتے

ہیں کہ طالبِ علم آپ کی عزّت بھی کریں گے اور جب آپ اُن کو اخلاقیات کا درس دیں گے اور مثلاً فرقہ واریت کی بُرائیاں بتائیں گے، تو وہ آپ کی بات دل سے سنیں گے۔

پُرانے استاد کے پاس دنیا کا سرمایہ بہت کم ہوتا تھا۔ وہ طالبِ علم کو پُر تکلّف چائے تو نہیں پلا سکتا تھا، البتّہ اُس کو علم کی اَن مول دولت ضرور بخشتا تھا۔ اُس کی آنکھوں میں اعتماد، فخر اور انا کی جو چمک ہوتی تھی اور اُس کے سینے میں بے غرض شفقت کا جو سمندر موج زن ہوتا تھا، وہی اُس کا سرمایہ ہوتا تھا اور اِسی سے اُس کی عزّت کی جاتی تھی۔ آج بھی جو گنتی کے استاد اِس سطح پر ہیں، اُن کی وہی آن اور شان ہے، آج بھی سر اُن کے سامنے جھکتے ہیں۔

محقق ہو، نقّاد ہو، یا اُستاد، دُہرا کردار کسی کو بھی راس نہیں آسکتا۔ راس آگیا تو اِن مناصب کی باطنی طاقت چھن جائے گی اور اُس کی حیثیت محض ایک اچھے دنیادار کی ہوگی اسمگلر اور چور بازاریے کی طرح۔

دنیا کے بازار میں دولت، شہرت اور اقتدار کے انبار لگے ہوئے ہیں۔ جو قیمت ادا کر سکتا ہے، وہ خرید سکتا ہے۔ لوگ خرید رہے ہیں، بڑی فراخ دلی کے ساتھ خرید رہے ہیں۔ چور بازاریا اور اسمگلر بھی یہی کرتا ہے، بس فرق یہ ہے کہ اسمگلنگ کرنے والا دوسروں کو قلندری کا درس نہیں دیا کرتا، ادیب اور استاد یہ بھی کر لیتے ہیں، اِس ستم ظریفی کے اضافے کے ساتھ کہ یہ یقین بھی رکھتے ہیں کہ اُن کے طالبِ علم، اُن کے احباب اور اُن کے پڑوسی اخلاقیات سے متعلق اُن کی باتوں کو توجّہ سے سنیں گے بھی اور مانیں گے بھی۔

ہاں کبھی کبھی بعض ذہین حضرات ایک یہ بات کہا کرتے ہیں کہ صاحب! یہ سماج ہی ایسا ہے کہ اِس میں خرابیوں کے پروان چڑھنے کی آب و ہوا پائی جاتی ہے۔ جو کچھ ہو رہا ہے، یہ سب سماجی حالات کا تقاضا ہے۔ جب سماج بدلے گا، تب یہ سب بدل جائے گا۔

فلم ساز بھی کچھ اِسی طرح کی بات کہا کرتے ہیں۔ اچھّی فلمیں اِس لیے بنانا مناسب نہیں کہ لوگوں کا ذوق ہی پست ہے، خسارے کا سودا کون کرے۔ مقصد یہ ہے کہ ذوق کی تربیت ہمارا کام نہیں اور یہ ہمیں معلوم نہیں کہ یہ کس کا کام ہے۔ چوں کہ ذوق پست ہے، اِس لیے اِس کو مزید پست کرنے کا جواز حاصل ہے۔ کیا ادیب بھی، فلم ساز کی طرح اِسی طرح کے جھوٹ کو وجہِ جواز کے طور پر استعمال کر سکتا ہے اور محض اِس وجہ سے کہ لوگ جھوٹ بھی بول رہے ہیں، رشوت بھی لے رہے ہیں، چور بازاری بھی کر رہے ہیں اور اِن سب کے نتیجے میں عیش کر رہے ہیں، اُس کے لیے بھی لازم ہے کہ وہ اپنے منصب کو بھول کر اِسی بھیڑ میں شامل ہو جائے؟

محمد علی جوہر

(ایک جذباتی رہنما)

ہندستان کے مسلم معاشرے میں جذباتیت کا جو بے پناہ عمل دخل ہے، اُس سے اہلِ نظر اچھی طرح واقف ہوں گے، خواہ اُس کے مہلک اثرات کا اُس قدر اندازہ نہ ہو جتنا ہونا چاہیے۔ ذرا سر اٹھا کر اور نظر جما کر دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس جذباتیت کا سلسلہ اُن سیاسی حالات سے براہِ راست مل جاتا ہے جو بیسویں صدی کے آغاز سے نمایاں نظر آنے لگے تھے۔ جذباتیت سے معمور اندازِ فکر اور اُس کا پر شور اظہار، یہ دو اہم اجزا تھے اِس طویل سلسلے کے۔ تحریکِ خلافت اِس کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا مظہر تھی اور محمد علی جوہر اس اندازِ فکر کے اپنے زمانے میں سب سے بڑے نمایندے تھے۔

جس حق گوئی و بے باکی کو آئینِ جواں مرداں کہا گیا ہے، وہ مرحوم کی فطرت کا جز تھی اور طبیعت کا جوہر۔ انگریز دشمنی میں وہ اپنے حریفوں سے بہت آگے اور اپنے حلیفوں میں بہت نمایاں نظر آتے ہیں۔ قوم کے درد سے اُن کا دل بھرا ہوا تھا اور وطن دوستی کے جذبے سے وہ ساری عمر سرشار رہے۔ گویا ایک مخلص، سچے اور کھرے انسان میں جو اعلا صفات ہونا چاہییں، وہ سب

اُن کی شخصیت میں شامل تھیں؛ اِس کے باوجود وہ کامیاب سیاسی رہنما نہیں بن سکے۔ اُن کی سیاسی زندگی کے عروج کا زمانہ جدّوجہد سے بھرا ہوا ہے، وہ ہر طرح کی قربانیاں دیتے رہے؛ لیکن اُس زمانۂ عروج میں اُن کی ساری جدّوجہد سے فائدہ اٹھایا دوسروں نے۔ اُن کا آخری زمانہ اُن کی سیاسی زندگی کے زوال کا زمانہ تھا، ایسا زوال جو بجائے خود عبرت اور نصیحت کی داستان ہے۔ اُس سیاسی استحصال اور اِس دردناک زوال کی بیش تر ذمّے داری اُن کی اُس بے اماں اور بے کراں جذباتیت پر عائد ہوتی ہے جس نے ساری عمر اُن کو سکون اور سنجیدگی کے ساتھ سیاسی منصوبہ بندی سے باز رکھا۔ اِس کا ایک اندوہناک پہلو یہ بھی ہے کہ مجموعی طور پر مسلم معاشرہ آج بھی اُن کی اُس امانت اور اُس وراثت کو سینے سے لگائے ہوئے ہے۔

سیاست کی ایک مشکل یہ بھی ہے کہ وہ قلندروں کو راس نہیں آتی۔ قلندری میں اور سیاسی زندگی میں تضاد کی نسبت ہے۔ آدمی آتشِ نمرود میں کود پڑے؛ اخلاقی زندگی میں تو یہ بڑی بات ہے لیکن سیاسی زندگی میں اکثر اِس کا مطلب ہوتا ہے خودکشی۔ ایسا آدمی اگر سیاسی رہنما بھی ہو تو یہ صرف ایک جاں باز کا زیاں نہیں ہوتا، پوری ناؤ ڈوبنے لگتی ہے۔ پرانے بہادروں اور جاں بازوں کی طرح مولانا بھی "تخت یا تختہ" کے قائل تھے۔ شخصی حکومت کے زمانے میں دعوے دارانِ سلطنت کا یہی نعرہ ہوا کرتا تھا، لیکن بیسویں صدی میں سیاسی زندگی کی نمایندگی کرنے والوں کو یہ راس نہیں آسکتا تھا۔

تحریکِ خلافت ہندستان کی سب سے پہلی سب سے بڑی تحریک تھی۔ اِس تحریک کے اثرات بہت دور رس اور دیرپا ثابت ہوئے۔ مختلف اعتبارات سے اِس تحریک کو میں بہت اہم تحریک مانتا ہوں۔ ہندستانی سیاست میں

اِس تحریک نے جو بے مثال کارنامے انجام دیے ہیں، اُن میں سے دو کارنامے بہت زیادہ اہمیت رکھتے ہیں: ایک تو یہ کہ اِسی تحریک کے واسطے سے سیاسی سطح پر ہندو مسلم اتحاد کی گہری روایت قائم ہوئی۔ اور دوسرے یہ کہ اِسی تحریک کی نسبت سے مسلمانوں کے عام طبقے میں انگریز دشمنی کے شدید جذبے کو فروغ ملا۔ اِس کے ساتھ ساتھ یہ بھی عرض کروں کہ اِس تحریک کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ آج اِس تحریک کا مطالعہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ایک ہی تحریک کو دو مختلف مزاج رکھنے والے سیاسی رہ نماؤں نے دو قطعاً مختلف زاویوں سے دیکھا۔ ایک کی ٹھنڈی طبیعت نے اِس سے گراں قدر اور بیش قیمت سیاسی فائدہ اٹھایا اور دوسرے کی گرم مزاجی نے اِس کو وقتی سیاسی اشتعال اور اپنے سیاسی زوال کا موثر وسیلہ بنا لیا۔

مسلمانوں کے لیے تحریکِ خلافت خالص مذہبی مسئلہ تھی۔ علمائے کرام کا یہی کہنا تھا اور اُن کا سارا استدلال اِسی پر مبنی ہوا کرتا تھا۔ بہ قولِ مولانا سیّد سلیمان ندوی مرحوم: "ہم لوگوں کے لیے یہ کوئی سیاسی مسئلہ نہیں ہے، بلکہ خالص مذہبی مسئلہ ہے" لیکن اِس تحریک کا یہ دل چسپ پہلو ہے کہ اِس کی قیادت میں بہت بڑا حصّہ گاندھی جی کا تھا۔ "مہاتما گاندھی اِس اعلان کے ساتھ تحریکِ خلافت میں شریک ہوئے تھے کہ "یہ مسلمانوں کا مذہبی مسئلہ ہے، اور جب ہمارے مسلمان بھائی بے چین ہیں، تو ہم کیسے خاموش رہ سکتے ہیں" (تحریکِ خلافت ص ۱۷) گاندھی جی بہت ٹھنڈی طبیعت کے سیاست داں تھے اور ایک اچھے سیاست داں کی طرح حال سے زیادہ مستقبل پر اُن کی نظر رہا کرتی تھی۔ اُنھوں نے یہ سمجھ لیا تھا اور بالکل صحیح طور پر سمجھا تھا کہ اِس تحریک کے وسیلے سے وہ مسلم عوام کو اپنے سے قریب تر لا سکتے ہیں اور سیاسی سطح پر اُن کی بے گانگی کو دور کر سکتے ہیں۔ اُنھوں نے یہ بھی سمجھ لیا تھا کہ "سرسید تحریک" کے اثرات کو کم زور کرنے کا وسیلہ بھی یہ تحریک بن سکتی ہے، کیوں کہ اِس میں انگریز دشمنی کو

اہم حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ بعد کو واقع ہونے والے حالات نے ثابت کردیا کہ گاندھی جی صحیح نتیجے پر پہنچے تھے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہندو مسلم اتحاد کی جو لہر اُس زمانے میں اٹھی تھی، اُس کی مثال ڈھونڈ کر لانا مشکل ہے۔ مسلم عوام گاندھی جی سے اور اِس طرح کانگریس سے جس طرح قریب آئے، وہ بھی اپنی مثال آپ ہے۔ اِس طرح گاندھی جی نے اِس تحریک میں شریک ہوکر وہ سیاسی فائدہ حاصل کیا جو اُس زمانے میں شاید کسی اور طرح حاصل نہیں ہوسکتا تھا۔

اِس کے مقابلے میں دوسرے عمائدین نے، جن میں محمد علی جوہر کی حیثیت بہت زیادہ نمایاں تھی، اِس تحریک کو صرف مذہبی مسئلہ بنا کر رکھا اور اسی محدود دائرے میں گردش کرتے رہے۔ اِس سے فریقین کے سیاسی شعور کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میں یہاں اِس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ ہمارے علمائے کرام اِس تحریک کے سیاسی پہلو کی اہمیت کو نہیں سمجھ سکے تو یہ تعجب کی بات نہیں؛ لیکن محمد علی جوہر عالمِ دین اور مفتیِ شرعِ متین نہیں تھے، سیاست کے مردِ میدان تھے؛ وہ اگر اس نکتے کو دریافت نہیں کر سکے، تو یہ ضرور تعجب کی بات ہے اور اِس سے زیادہ افسوس کی۔ اِس سے مجموعی طور پر مسلمانوں کی سیاسی زندگی کو بہت نقصان پہنچا۔ گاندھی جی کی حکمتِ عملی نے تحریکِ خلافت کا سلسلہ ہندو مسلم اتحاد اور سوراج سے جوڑ دیا تھا۔ اُنھوں نے اِس تحریک کو بالواسطہ طور پر سر سیّد کی انگریز دوستی کی تحریک کا توڑ بنانا چاہا اور اِس میں کام یاب رہے۔ جمعیۃ العلمائے ہند کا قیام بھی اُسی زمانے میں ہوا تھا اور جمعیۃ سے تعلق رکھنے والے علمائے کرام آخر تک گاندھی جی کے ہم نوا اور کانگریس کے حامی رہے؛ یہ کام یابی دراصل گاندھی جی کی اُسی حکمتِ عملی کا ایک نتیجہ تھی جو تحریکِ خلافت میں اُن کے قائدانہ حصّہ لینے کی وجہ سے ظہور میں آسکی۔ اِس کے مقابلے میں اِس بے مثال تحریک کی نسبت سے محمد علی جوہر ایسا کوئی مثبت سیاسی پہلو پیدا نہیں کر سکے جو مسلم معاشرے میں سیاسی سطح پر دور رس اثرات کا نقطۂ آغاز بن سکتا۔ بات وہی تھی کہ گاندھی جی

نے ایک سچے اور اچھے سیاست داں کی طرح ٹھنڈے دل سے سیاسی منصوبہ بندی کی تھی اور مستقبل پر نظر رکھی تھی۔ اس کے برخلاف محمد علی جوہر پُرشور تقریریں کرتے رہے، نعرے لگاتے رہے اور جیل جاتے رہے۔ دوڑ دھوپ محمد علی اور اُن کے ہم نوا کرتے رہے، سیاسی فائدہ گاندھی جی کے حصّے میں آتا رہا۔ گویا فصل تو محمد علی اور اُن کے رفقائے کار بوتے رہے اور اُس کو کاٹا گاندھی جی نے اور یہ بات آخر تک اُن کی سمجھ میں نہیں آسکی۔

محمد علی جوہر بے حد جذباتی انسان تھے۔ بہت جلد سلگ اٹھتے تھے اور اشتعال کے عالم میں مغلوبُ الغضب ہوجایا کرتے تھے۔ اُن کو غصّہ دلانا اور اشتعال میں لاکر کچھ دیر کے لیے گردوپیش سے غافل کردینا آسان ترین بات تھی۔ اِسی طرح جس چیز کو نظم و ضبط کہا جاتا ہے، اُس سے کبھی اُن کی طبیعت کو علاقہ نہیں تھا۔ اُن کے ایک رفیقِ کار اور معتقد سیّد محمد ہادی نے اپنی کتاب علی برادران اور اُن کا زمانہ میں تفصیل کے ساتھ ایسے حالات کو یک جا کردیا ہے، اُسے دیکھا جاسکتا ہے۔ اُن کے جو اخبار تھے، مالی حیثیت سے اور انتظامی حیثیت سے اُن کی ابتری میں اُن کے مزاج کی اِسی سیمابیت اور نظم و ضبط سے بے تعلقی کو زیادہ دخل تھا۔ اقبال کے الفاظ میں محمد علی جوہر وہ طوفان تھے جس سے دریاؤں کے دل دہل جائیں، وہ سیلِ تندرو بن کے کوہ و بیاباں سے گزر جاتے تھے۔ یہ کچھ معمولی بات نہیں تھی، یہ جذبہ بھی کم یاب ہے؛ لیکن مشکل یہ ہے کہ سیاست کی بساط پر بازیِ شطرنج کھیلی جاتی ہے، جس میں ایک چال چلنے سے پہلے اگلی کئی چالوں کا خاکہ ذہن میں مرتّب کرلیا جاتا ہے۔ جو شخص جس قدر کم اندیش یا بداندیش ہوتا ہے، اُسی قدر جلد ہارتا ہے اور محمد علی جوہر یہ بازی واقعتاً بہت جلد ہار گئے۔ خاص بات یہ ہے کہ یہ ہار صرف اُن کی ذاتی شکست نہیں تھی، پوری مسلم سیاست اِس سے متاثر ہوئی۔ اگر یہ محض ایک فرد کا معاملہ ہوتا تو کوئی ایسی بڑی بات نہ ہوتی۔ اُن کے جذباتیت سے معمور اندازِ فکر

اور طرزِ عمل نے مسلم معاشرے اور اُس کی سیاسی زندگی میں ایسے پُر شور لیکن مغالطہ آفریں اسلوب کی بنیاد رکھ دی اور اپنی بے مثال جدّوجہد اور قربانیوں سے اُس کے فروغ کا ایسا سرو سامان مہیا کر دیا کہ آج تک اُس سرابِ نظر سے نجات کی صورت نظر نہیں آرہی ہے۔

محمد علی جوہر کے متعلق عبدالحق مرحوم نے لکھا ہے: "وہ انگریزی کا بہت بڑا ادیب، زبردست انشا پرداز اور اعلا درجے کا مقرّر تھا، لیکن جب لکھنے اور بولنے پر آتا تھا تو اعتدال اور تناسب دونوں نظروں سے اوجھل ہو جاتے تھے۔ وہ محبّت و مروّت کا پُتلا تھا لیکن بعض اوقات اِس قدر آگ بگولا ہو جاتا تھا کہ دوستی اور محبّت طاق پر دھری رہ جاتی تھی۔ دوست بھی اُس کے جاں نثار اور فدائی تھے، لیکن اِسی طرح بچتے تھے جیسے آتش پرست آگ سے بچتا ہے ..... اِسی لیے وہ اپنے ہم کاروں سے نباہ نہ سکا اور وہ لوگ جنھیں وہ چُن چُن کر لایا تھا، آخر کار ایک ایک کر کے الگ ہو گئے۔"

نظم و ضبط کا جہاں تک تعلق ہے، اُس سے اُن کو طبعاً علاقہ نہیں تھا۔ اُن کی تحریریں ہی آج اِس کی گواہی دینے کے لیے کافی ہیں۔ اُن کے بہت سے خط چھپ چکے ہیں؛ آپ ان کو پڑھیے، صفحے کے صفحے لکھتے چلے گئے ہیں، خط کا ہے کو ہیں تقریریں ہیں اور تقریریں بھی عطاء اللہ شاہ بخاری کی، جن کو ربط سے اور موضوع کی پابندی سے دور کی نسبت ہوا کرتی تھی۔ خلوص ہے کہ اُن کے ہر لفظ سے ٹپکا پڑتا ہے، سچّائی ہے کہ ہر سطر پر اُس کی چھاپ لگی ہوئی ہے، جذبہ ہے کہ ہر جملے سے چھلکا پڑتا ہے؛ گویا اچھّی صفات سب موجود ہیں؛ لیکن مجموعی طور پر خط ہیں کہ اپنے پیمانے کو توڑ کر بکھر گئے ہیں۔ یہی احوال اُن کی سیاسی زندگی کا تھا کہ جوش، جذبہ، سچّائی، جاں بازی؛ غرض ہر اعلا صفت موجود ہے اور کار فرما ہے، لیکن ایک کام یاب لیڈر کی مجموعی حیثیت جو ہونا چاہیے، وہ نہیں ہے۔ لطیفہ یہ ہے کہ عطاء اللہ شاہ بخاری کو وہ خود "بخار اللہ شاہ عطائی"

کہا کرتے تھے، لیکن خود اُن کی پوری سیاسی زندگی گویا عطاء اللہ شاہ بخاری کی تقریروں کا مجموعہ تھی۔

محمد علی کی سمجھ میں یہ بات کبھی نہیں آسکی کہ عرب کتنے ہی اور کیسے ہی سچے مسلمان ہوں، وہ ترکوں کی قیادت کو قبول نہیں کریں گے۔ کوئی قوم دوسری قوم کی قیادت کو اور سیادت کو ہمیشہ کے لیے قبول نہیں کیا کرتی۔ وہ آخر تک یہ مطالبہ کرتے رہے کہ عربوں کو خواہ اندرونی آزادی دے دی جائے، لیکن ترکی کا اقتدارِ اعلا برقرار رہے اور اِس منطق کی بنیاد تھی مذہبی نقطۂ نظر پر۔ اُن کے سامنے ہی اِس منطقی مغالطے کے تار پود بکھر گئے اور جس خلافت کے لیے اُنھوں نے اور ہندستان کے بے شمار لوگوں نے دن کا چین اور رات کی نیند حرام کرلی تھی، اُس بارِ امانت کے اٹھانے سے خود ترکوں نے انکار کردیا۔ یہ بہت بڑا حادثہ تھا محمد علی کے لیے، لیکن سیاسی نقطۂ نظر سے یہ لازمی نتیجہ تھا اُس دور کے سیاسی حالات کا۔ اُن کا جذباتی ذہن اور مشتعل مزاج اِس کڑوی سچائی کو آخر تک قبول نہیں کرسکا۔

اِس کے بعد جب حرم کے محافظ اُن کے اور اُن کے دوسرے رفقا کے مزعومات کے برخلاف سلطان بن بیٹھے اور بادشاہت کا اعلان کردیا، تو اِس کے بجائے کہ حالات پر ٹھنڈے دل سے غور کیا جاتا، یہاں سے ایک وفد گیا اُن لوگوں کو راہِ راست دکھانے اور صراطِ مستقیم کا پتا بتانے کے لیے۔ محمد علی نے دھواں دھار تقریر کی اور رو در رو حق گوئی کا حق ادا کردیا۔ بہ ظاہر یہ بڑی خوش آیند اور قابلِ تعریف بات معلوم ہوتی ہے، لیکن ذرا ٹھنڈے دل سے سوچیے کہ اِس میں سیاسی تعقل اور معاملہ فہمی کو کس قدر دخل تھا؟ مولانا اور اُن کے رفقا ایک حکومت کے طریقِ کار کا فیصلہ وعظ و پند سے کرنے گئے تھے!! محافظِ حرم کا

سلطان بن جانا اُن کے نزدیک دوسرا بڑا حادثہ تھا۔ ممکن ہے اُنھوں نے اُسے عذابِ الٰہی سمجھا ہو، انگریزوں کی شرارت قرار دیا ہو، یا جو کچھ بھی خیال کیا ہو؛ لیکن اُس خطّے کے جو سیاسی حالات تھے، یہ اُن کا ایک نتیجہ تھا۔

آپ ذرا ٹھنڈے دل سے سوچیے تو معلوم ہو گا کہ مصطفٰا کمال پاشا ہمارے نہایت درجہ محترم اِن جذباتی مجاہدوں سے کہیں زیادہ باشعور تھا۔ اگر ان لوگوں کی منطق کو پوری طرح مان لیا جائے تو مصطفٰا کمال تو کافر اور گردن زدنی قرار پائے گا، کیوں کہ اُس نے خلافت کو ختم کر دیا اور آیندہ کے لیے اُس کا راستہ بند کر دیا؛ لیکن آج ہم سب جانتے ہیں کہ مصطفٰا کمال نے صحیح معنی میں تدبّر اور دور اندیشی سے کام لیا تھا اور ہم لوگ سیاسی حالات کی طرف سے آنکھیں بند کر کے نعرے لگاتے رہے، جلسے کرتے رہے اور جیل جاتے رہے اور مسلم معاشرے کے لیے خالص جذباتی اندازِ فکر کی بنیادوں کو گہرا کرتے رہے۔ اِس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ بے رحم حقائق اور کڑوی سچّائیوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لینے کی روایت کے گہرے نقش بنتے رہے، جس کا اندوہ ناک نتیجہ آج ہمارے سامنے ہے کہ آج بھی جذباتی نعرے لگانا ہمارا محبوب مشغلہ ہے اور جان پر کھیل جانے کو ہم آخری سچّائی سمجھتے ہیں۔

آپ حضرات کو بہ خوبی یاد ہو گا کہ اُسی زمانۂ تحریکِ خلافت میں ہجرت کا مسئلہ بھی اُٹھا تھا اور بہت سے مسلمان افغانستان کی طرف ہجرت کر گئے تھے۔ وہاں جا کر اُن مہاجروں کی جو گت بنی تھی اور اُس ہجرت کا جو انجام ہوا تھا، اُس کے حالات کتابوں میں محفوظ ہیں۔ کس قدر جذباتی فیصلہ تھا! یہ سوچا ہی نہیں گیا کہ اِس کا انجام کیا ہو گا۔ جس زمانے میں ہجرت کی تحریک کا زور شور تھا، اُسی زمانے میں گاندھی جی

تحریکِ ترکِ موالات پر زور دے رہے تھے اور عدمِ تعاون کو فروغ دینا چاہتے تھے، جس کے سیاسی اثرات بہت مثبت اور دور رس ثابت ہوئے۔ ایک ہی زمانے کی یہ دو تحریکیں دو مختلف اندازِ نظر کی نمایندگی کرتی ہیں اور آج ہم اچھی طرح یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ تحریکِ ہجرت ایک خالص جذباتی ردِّ عمل تھا سیاسی حالات کا، اور تحریکِ عدمِ تعاون غیر جذباتی ردِّ عمل تھا اُنھی سیاسی حالات کا۔

کہنا یہ ہے کہ ہمارے زعمائے قوم نے ٹھنڈے دل کے ساتھ سیاسی منصوبہ بندی کو اہمیت نہیں دی، سرفروشی کی تمنّا کو اور جیل جانے اور گھر لٹانے کو اصل حیثیت بخشی۔ اِس سے وقتی طور پر تو بہت فائدہ پہنچا کہ قوم اچانک اٹھ کھڑی ہوئی اور آتشِ نمرود میں کود پڑی؛ لیکن سیاسی منصوبہ بندی کے نہ ہونے سے مسلم معاشرے میں جذباتی اندازِ فکر، سیاسی سوجھ بوجھ سے کم آشنائی بل کہ بے گانگی اور مستقبل کے متعلق ٹھنڈے دل سے غور نہ کرنے کی طاقتور روایت مستقل حیثیت اختیار کر گئی۔ آج تک اُس روایت کی ہمہ گیری سامانِ عبرت بن کر سامنے آتی رہتی ہے اور نتیجے کے اعتبار سے اِس کو بڑے گھاٹے کا سودا کہا جا سکتا ہے۔

محمد علی جوہر ایک تو فطرت کی طرف سے مشتعل طبیعت اور جذباتی مزاج لے کر آئے تھے، اُس میں ایک اضافہ ہوا اِس طرح کہ عمر کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ مذہب سے اُن کا شغف شدّت کے ساتھ بڑھتا گیا۔ یہ واقعہ ہے کہ اُنھوں نے مذہب اور سیاست کو قریب تر لانے میں بڑا کام کیا اور اِس طرح سیاسی زندگی کو مذہبی عناصر سے زیادہ بڑے پیمانے پر روشناس کیا۔ اِس کے مقابلے میں حسرت موہانی نے جس

طرح اپنی شاعری کو اپنی سیاسی زندگی سے ذرا دور رکھا، اُسی طرح سیاست کو بھی عملی طور پر مذہب سے الگ رکھا۔ قلندر دونوں تھے، محمد علیؔ بھی اور حسرتؔ موہانی بھی، حسرتؔ بڑے قلندر تھے؛ لیکن سیاست میں دونوں ناکام رہے، البتہ فرق یہ ہے کہ حسرتؔ کی ناکامی ایک فرد کی ناکامی کی حد تک محدود رہی، اُس کے مقابلے میں محمد علیؔ کی قلندری نے قومی زندگی کو بے طرح متاثر کیا اور مسلم معاشرے کی سیاسی زندگی پر گہرا اثر ڈالا۔

سیاست اور مذہب کے ذیل میں محمد علیؔ کا ایک کارنامہ قابلِ ذکر ہے۔ مولانا ابوالکلام آزادؔ نے شروع میں سیاست میں مذہب ہی کے راستے سے داخل ہونا چاہا تھا اور اِس سلسلے میں ایک "امام الہند" کی ضرورت اور اہمیت کا جو خاکہ بنایا تھا اور اُس کے لیے جو طریقۂ کار تجویز کیا تھا، وہ بہت دل چسپ ہے۔ "امام" کی حیثیت سے اُن کی بیعت شروع بھی ہو گئی تھی، لیکن مشکل یہ تھی کہ مولانا آزادؔ کے سب سے بڑے حریف اُس زمانے میں محمد علیؔ تھے۔ مولانا آزادؔ بہت ذہین اور سمجھ دار تھے اور محمد علیؔ سے کہیں زیادہ بہتر طور پر سیاست کو سمجھتے تھے۔ اُنھوں نے اچھی طرح حالات کا اندازہ کر کے یہ سمجھ لیا کہ امامت کا یہ مرحلہ طے ہو نہیں پائے گا اور اِسی لیے اچانک اُس کو ختم کر دیا گیا۔ اُس کے بعد مولانا آزادؔ نے سیاسی زندگی میں سیاست ہی کے راستے سے داخل ہونا مناسب سمجھا۔ اِس کا سہرا دراصل محمد علیؔ کے سر بندھنا چاہیے۔ یہ دل چسپ اتفاق ہے کہ خود تو وہ مذہب کو سیاست سے الگ نہیں خیال کرتے تھے، لیکن اُن کی وجہ سے مولانا آزادؔ اِس راستے پر ذرا ہی دور چل کر واپس لوٹے اور راہِ راست کی طرف مڑ گئے۔

میں اِس بات کو پھر کہوں گا کہ جہاں تک کھرے پن، سچائی، ایمان داری، سرفروشی، جاں نثاری اور اخلاص کا تعلق ہے، محمد علی کی شخصیت بے مثال تھی۔ ایسے فدائی کم اور بہت کم پیدا ہوتے ہیں۔ اُن کی ذات ہندستانی سیاست اور مسلم قوم دونوں کے لیے باعثِ فخر اور قابلِ رشک ہے، اُن کے کارنامے ہماری تحریکِ آزادی اور جنگِ آزادی میں اِس قدر روشن اور تابناک ہیں کہ تعصب کی گرد بھی اُن کی چمک کو دبا نہیں پاتی ہے؛ لیکن وہ بنیادی طور پر قلندر تھے، پکّے اور اچھے سیاست داں نہیں تھے۔ اُن کی قلندری نے اُن کے سرفروشانہ کارناموں کو حیاتِ دوام بخشی ہے، لیکن دوسری طرف اُن کی قلندری نے مسلم معاشرے کو اور اُس کے سیاسی شعور کو جذباتی انداز و اسلوب کا پابند بنانے میں بہت بڑا حصّہ لیا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ایسا صرف محمد علی کی وجہ سے ہوا، بہت سے حالات اور اسباب اِس میں شامل رہے ہیں؛ لیکن تحریکِ خلافت بیسویں صدی میں مسلمانوں کی سب سے پہلی اور سب سے بڑی تحریک تھی، اِس پہلی اور عظیم تحریک میں محمد علی کی حیثیت منارۂ نور کی سی تھی، اِس بنا پر اُن کے انداز اور طرز نے گہرے اور نمایاں اثرات ڈالے اور اُن کی مقناطیسی شخصیت کی وجہ سے اُس انداز و طرز کو اُن سے نسبتِ خاص حاصل ہو گئی۔

ہم آج محمد علی کی شخصیت کو اور اُن کے کارناموں کو قابلِ احترام اور قابلِ فخر سمجھتے ہیں، لیکن اس ساتھ ساتھ ہم یہ بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ تصویر کا دوسرا پہلو بھی ہمارے سامنے رہے اور آج ہم وہ غلطیاں نہ کریں جو اُس زمانے میں اُنھوں نے اور اُن کے ساتھیوں نے کی تھیں۔ اس سے اُن کے احترام میں کمی کا اظہار مقصود نہیں، اپنی نجات کے لیے صحیح راستہ تلاش کرنے کی یہ ایک کوشش ہے۔

جوش کی شاعری میں لفظ اور معنی کا تناسب

جوش ملیح آبادی کی چار چھے نظمیں پڑھی جائیں یا اُن کے دو چار شعری مجموعوں کا مطالعہ کیا جائے، دونوں صورتوں میں آخرِ کار یہی تاثر ذہن میں باقی رہ جائے گا کہ شاعر ایک بات کو بار بار کہنے اور ایک پھول کے مضمون کو، سو رنگ سے نہیں، سو لفظوں میں دُہرانے کے شوقِ بے حد کا مارا ہوا ہے۔ وہ لفظوں کی کثرت کو اچھی شاعری سمجھتا ہے، تشبیہوں اور استعاروں کی جگمگاہٹ کو فن کاری کا درجۂ کمال خیال کرتا ہے اور اُس نے یہ فرض کر رکھا ہے کہ اندازِ بیان جس قدر پُر شور ہوگا، اُسی نسبت سے کلام میں تاثیر پیدا ہوگی۔

جس چیز کو قادر الکلامی کہتے ہیں، بلاشبہہ وہ جوش کے حصّے میں آئی تھی تشبیہوں اور استعاروں کی ندرت پر نگاہ کیجیے تو معلوم ہو کہ قوتِ تخئیل کس قدر بے پناہ تھی اور لفظوں کی رنگا رنگ کثرت پر نظر ڈالیے تو یہ خیال آئے کہ زبان نے اپنے خزانے اِس شخص کے حوالے کر دیے تھے ——— یہ سب برحق، مگر کلام تہ داری سے خالی نظر آتا ہے اور تاثیر سے محروم۔ شاعری کو کم رُتبہ بنانے کے لیے اِن کے بعد کسی اور چیز کی ضرورت نہیں رہتی۔ طبیب کے ہاتھ میں شفا نہ ہو تو اُس کے علم کا حاصل کچھ نہیں۔ جوش کی شاعری نہ دل فریب ہے نہ دل گداز؛ نظر فریب ضرور رہی ہے مگر فریبِ نظر دیر پا نہیں ہوتا۔

الفاظ، خاص کر مرادف اور قریبُ المفہوم لفظوں کی کثرت پر نظر ڈالیے، تو اِس زمانے میں جوشؔ کا حریف نظر نہیں آتا؛ لیکن مشکل یہ ہے کہ لفظ اُن کے یہاں مفہوم کی توسیع نہیں کرتے، محض تکرار کرتے ہیں اور یہ تکرار بالآخر بے مزہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ الفاظ وسیلہ ہیں وسیعُ الذیل معنویت کی تشکیل کا؛ مگر جوشؔ کی شاعری میں الفاظ اصل مقصود بن گئے ہیں۔ جب لفظ بجائے خود مقصود بن جائے، تو پھر نگاہ اوپری سطح کی اسیر ہو کر رہ جاتی ہے۔ لفظوں کے تلازمے اور اُن کی نسبتیں بنیادی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں اور معانی کی وسعت اپنی اہمیت بھی کھو دیتی ہے اور حیثیت بھی ـــــ اب صورتِ حال یہ ہے کہ آپ اُن کے ایک مجموعے کو پڑھ لیں، تو پھر باقی مجموعوں کو پڑھنے کی ضرورت نہیں رہے گی۔ اُن کی شاعری کا بہت بڑا حصّہ لفظی اِسراف کی بدترین مثال کی حیثیت رکھتا ہے، اچھی شاعری ایسے صرفِ بے جا کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ جوشؔ کا احوال اُس نودولتیے کا سا تھا جس کے پاس دولت بہت ہے، مگر خرچ کرنے کے سلیقے سے آشنا نہیں۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے، لفظی تکرار نے ایک طرف تو وسیعُ الذیل معنویّت کو کلام میں تہ نشیں نہیں ہونے دیا اور دوسری طرف تھکا دینے والی اور بیزار کر دینے والی یکسانی سے کلام کو گراں بار کر دیا۔ اُنھوں نے مرثیہ لکھا ہو، گاندھی جی کے قتل پر نظم کہی ہو، آزادی کا ماتم کیا ہو، کسان کو موضوعِ گفتگو بنایا ہو، بغاوت کی تشریح کی ہو، برسات پر نظم لکھی ہو، انقلاب کا ترانہ گایا ہو؛ ہر موضوع کے ساتھ اُن کا سلوک ایک جیسا نظر آئے گا، وہی لفظوں کی بھتات اور وہی تشبیہوں استعاروں کا چراغاں؛ ایک سانچا تھا کہ ہر موضوع اُس میں ڈھل کر ایک جیسی شکل صورت اور ایک جیسا رنگ روپ پاتا رہا ہے۔ مجازؔ سے منسوب ایک لطیفہ آپ حضرات نے سُنا ہو گا کہ مجازؔ نے جوشؔ کو "ڈکشن" کے بجائے "ڈکشنری" کا شاعر کہا تھا؛ اِس ایک جملے میں مجازؔ نے بہت کچھ کہہ دیا تھا۔

تخلیقی بصیرت اور آدابِ فن جس ضبط و نظم کا مطالبہ کرتے ہیں، جوشؔ کا مزاج اُس سے ہم آہنگ نہیں تھا۔ اِس کا صحیح طور پر اندازہ ہوتا ہے اُن کی بعض ایسی طویل نظموں کو پڑھ کر، جن کا آغاز سلیقے کے ساتھ ہوا ہے، موضوع کی نسبت سے آہنگ بھی دھیما ہے اور بے ضرورت لفظوں کا عمل دخل بھی نہیں ؛ اچانک لے بدلتی ہے، آہنگ بدلتا ہے اور لفظوں کی یلغار شروع ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی نظم "کلکتہ" کو لیجیے، جو اُن کے مجموعے سموم وصبا میں شامل ہے۔ اِس نظم میں ماضی کی یاد اصل موضوع ہے اور اُس کی نسبت سے شروع میں آہنگ میں دھیما پن ہے، اندازِ بیان میں سادگی ہے اور لفظ بھی بہ قدرِ ضرورت صرف ہوئے ہیں ؛ اچانک سب کچھ بدل جاتا ہے اور نظم کھنچتے کھنچتے بارہ صفحوں کو گھیر لیتی ہے۔ طبیعت کی انتہا پسندی اور فن کارانہ نظم و ضبط سے کم آشنا مزاج کی طوالت پسندی نے شروعِ نظم کے تاثر کو تباہ کر کے رکھ دیا۔ اُن کی بیش تر طویل نظموں کا انجام ایک ہی جیسا ہوا ہے۔

اُن کی وہ پُرشور نظمیں، جن کو کچھ لوگ احتجاجی شاعری کے ذیل میں رکھتے ہیں اور کچھ لوگ اُن پر انقلابی شاعری کی تُہمت لگاتے ہیں، اُن کی تاریخی حیثیت جو بھی ہو اور ماضی میں اُن کا احوال جو بھی رہا ہو ؛ آج یا تو وہ بہت کم متاثر کرتی ہیں یا بالکل متاثر نہیں کرتیں۔ میں جب اُن کی ایسی نظموں کو پڑھتا ہوں جن میں "اُمّتِ شکستہ دل" اور "گروہِ شل" کو مخاطب کیا گیا ہے، اُن کو "نامردِ قوم" کا خطاب بخشا گیا ہے اور یہ شکوہ کیا گیا ہے کہ "اِن بُزدلوں کے حُسن پہ شیدا کیا ہے کیوں" یا "لیموں" کو "داغِ جگر" بیچنے کی اطّلاع دی گئی ہے ؛ تو مجھے تو یہ انقلابی یا احتجاجی شاعری معلوم نہیں ہوتی، اِس کے برعکس یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی پُرانا تعلّقے دار یا زمیندار اپنے نادہند کاشتکاروں کو یا بیگار میں پکڑے گئے مزدوروں کو ڈانٹ پھٹکار رہا ہے۔

جوشؔ کی ایک مشکل یہ تھی کہ باقاعدہ علم تو حاصل کیا نہیں تھا اُنھوں نے اور طبیعت پائی تھی بھڑک اٹھنے والی اور اُبل پڑنے والی، جس کو سنجیدگی کم راس آتی ہے اور تامل و تفکر سے دور کی نسبت ہوتی ہے؛ ایسی صورت میں اگر انقلاب کا مفہوم صرف "آگ بجلی موت آندھی" اُن کے ذہن میں تھا اور احتجاجی شاعری محض سخت سُست کہنے اور کوسنے کاٹنے کے ہم معنی تھی، تو چنداں تعجب کی بات نہیں۔ اقبالؔ نے اِس سلسلے میں جو کچھ کہا ہے، اُسے سامنے رکھا جائے تب اندھیرے اُجالے کا فرق معلوم ہوگا اور یہ بھی معلوم ہوگا اُچٹتی ہوئی بات اور دل نشیں بات میں کیا فرق ہوتا ہے اور یہ کہ بہت سے چیختے ہوئے لفظ جمع کر دینے سے معنویت پر کس طرح حرف آجایا کرتا ہے۔ اقبالؔ کی نظمیں پڑھ کر صحیح معنوں میں اِس کا علم اور عرفان حاصل ہوتا ہے کہ لفظ کے بطن میں جو معنوی امکانات چھپے ہوتے ہیں، اُن کو دریافت کرنے سے اور لفظوں کے فن کارانہ استعمال پر قدرت حاصل ہونے سے مفہوم کی توسیع کس طرح ہوتی ہے۔

کسی ایک بات کو کہنے کے لیے جس قدر لفظ مل سکیں، اُن کو یک جا کر لیا جائے؛ یہ طریق کار لفظ کے تخلیقی استعمال کا بھی دشمن ہے۔ اِس لفظی اِسراف کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ نظم میں ارتقائے خیال کے بجائے تکرارِ خیال کو اصل حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اِن دونوں خرابیوں نے ایک طرف تو گہرائی اور گیرائی سے اُن کے کلام کو خالی رکھا ہے اور دوسری طرف بیرونی سطح پر ایسی یکسانی کو حاوی کر دیا ہے کہ آج کسی خوش ذوق کے لیے یہ مشکل اور بہت مشکل ہے کہ وہ اُن کے مجموعہ ہائے کلام کو ذوق و شوق کے ساتھ پڑھ سکے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے صحیح لفظ استعمال نہیں کیے، یہ کہنا چاہیے تھا کہ صبر و تحمل کے ساتھ پڑھ سکے۔ زیادہ مثالوں کی نہ ضرورت ہے نہ گنجایش؛ ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ اُن کی ایک مشہور نظم ہے "ماتمِ آزادی"، (مسدس کی شکل میں)، اِس میں چوالیس بند ہیں اور بات صرف اِتنی ہے کہ یہ آزادی بہت

منہگی پڑی ہے۔ نظم شروع ہوتی ہے اس بیان سے کہ اس آزادی نے تباہی مچادی: "اُترا جو طوق، اور بھی دم گھُٹ کے رہ گیا"۔ متضاد لفظوں کے تقابل سے ہر جگہ کام لیا گیا ہے۔

شروع کے بندوں کا عام انداز یہ ہے:

جھومی گھٹا، فضا شرر آمیز ہو گئی — کھولی خوشی نے زلف، غم انگیز ہو گئی
مچلی نسیمِ عقل، جنوں خیز ہو گئی — سایے میں دھوپ اور بھی کچھ تیز ہو گئی

پارا، چلی جو سرد ہوائیں، تو چڑھ گیا
درماں ہوا، تو دردِ جگر اور بڑھ گیا

تیرہ بندوں تک یہی انداز کارفرما رہتا ہے۔ چودھواں بند شروع ہوتا ہے:

جب باغبانِ قوم ظفر مند ہو گیا — ہر برگِ نرم، خاک کا پیوند ہو گیا
عاشق جو وصلِ یار سے خرسند ہو گیا — فالج گرا دماغ پہ، دل بند ہو گیا

اُترا بخار، عقل کو طاعون ہو گیا
پیدا ہوا لہو، تو جگر خون ہو گیا

واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ قوتِ تکرار نے دم توڑ دیا ہے، رنگ اُڑنا شروع ہو گیا ہے اور بے رنگی بلکہ ابتذال نے جگہ بنانا شروع کر دی ہے۔ پچیسواں بند ہے:

دیتے تھے صبح و شام سزائیں جو ناسزا — گردن پہ جن کی خون ہے ہر دانِ راہ کا
کل جن کی ڈپٹیوں کے نشانہ تھے رہ نما — اُن ڈپٹیوں کو ہم نے کلکٹر بنا دیا

قیدی چھٹے، تو خیر سے برباد ہو گئے
جو قید کر رہے تھے، وہ آزاد ہو گئے

سزا اور ناسزا، ڈپٹی اور ڈپٹی میں طفلانہ رعایتِ لفظی پر ہنسی آتی ہے۔ خیر، یہاں تک بھی غنیمت تھا۔ اب جو بند آتے ہیں، اُن میں ایسے مصرعے ملتے ہیں: افسر ہیں بلبلوں کے چڑی مار آج کل۔ جتنے نمک حرام تھے، کپتان ہو گئے۔ داروغہ جی ہیں قول

بدوں کو دیے ہوئے (وغیرہ)۔ اِس طرح پوری نظم غیر متوازن اجزا کا مجموعہ بن کر رہ گئی ہے اور یہ نتیجہ ہے اُسی شوقِ فضول کا۔ اکتالیسواں بند ہے:

سروِ سہی، نہ ساز، نہ سنبل، نہ سبزہ زار ‏ ‏بلبل، نہ باغباں، نہ بہاراں، نہ برگ و بار

جیحوں، نہ جامِ جم، نہ جوانی، نہ جوئبار ‏ ‏گلشن، نہ گل بدن، نہ گلابی، نہ گل عذار

اب بوئے گُل، نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ

وہ حبس ہے کہ لُو کی دعا مانگتے ہیں لوگ

لفظ جمع کر دیے گئے ہیں حرفوں کی مناسبت سے، خیال کی نسبت سے نہیں۔ اصل بات وہ ہے جو آخری مصرعے میں کہی گئی ہے۔ چھ مصرعوں کے بند میں پانچ مصرعے قطعاً زائد اور فضول ہیں اور محض ذوقِ لفظ شماری کا نتیجہ (پانچویں مصرعے میں "بادِ صبا مانگتے ہیں" میں زبان کا جو نقص اور بیان کا جو عجز ہے، اُس سے قطعِ نظر کرتا ہوں) لفظ و معنی کے اِس تناسب کا اچھی شاعری سے اگر کچھ علاقہ ہے تو بہت دور کا ہوگا۔

ضمنی طور پر، یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ تضاد جوشؔ کی فطرت کا جُز تھا، جو مختلف شکلوں میں اُن کی زندگی اور شاعری میں رونما ہوتا رہا اور حاوی رجحان کی حیثیت سے کارفرما رہا۔ اُن کی کتابوں کے نام بھی اِسی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ایسی نظمیں جن میں اِس قماش کے متضاد بیانیہ ٹکڑے شامل ہوں جیسے اِس نظم میں ہیں اور بعض ٹکڑوں میں "قولِ محال" کی صفت بھی ہو، بیان کی طوالت نے ایسی نظموں میں یوں بھی دخل حاصل کر لیا ہے کہ طبعی مناسبت کی وجہ سے ذہن تضاد، تکرار اور قولِ مُحال کی چٹک بھڑک سے خاص طور پر لطف اندوز ہوتا ہے اور قوّتِ امتیاز بے چارگی میں مبتلا ہو کر بے امتیازی کے لیے جگہ خالی کر دیتی ہے۔

لفظ آرائی کے اِس کاروبار کا ایک لازمی نتیجہ یہ بھی ہونا چاہیے تھا کہ مناسب

اور غیر مناسب ہر طرح کے لفظ اپنی جگہ بنالیں اور ذوقِ فضول نگاری اور جوشِ پیوند کاری میں شاعر کو عدمِ تناسب کا ذرا بھی احساس نہ ہو۔ اِس کی بے شمار مثالیں اُن کی نظموں سے پیش کی جا سکتی ہیں۔ یہی صورت تشبیہوں اور استعاروں کے سلسلے میں سامنے آتی ہے۔ نئی نئی تشبیہیں تلاش کرنے اور استعارے تراشنے میں جوش کو کمال حاصل تھا، مگر یہاں بھی مشکل وہی ہے کہ جس بے امتیازی کے ساتھ وہ اِن کے انبار لگاتے چلے گئے ہیں، اُس کے نتیجے میں یہ اجزا، آرائشِ کلام اور وسعتِ مفہوم میں معاون بننے کے بجائے اصل مقصود بن گئے ہیں۔ اِس بے امتیازی کا نتیجہ یہی ہونا چاہیے تھا کہ اصل بات اِن کے ہجوم میں دب جاتے اور ان کار آمد اجزا کا حرفِ بے جا نشانِ امتیاز بن کر رہ جائے۔ مرزا دبیر کی ایک خصوصیت یہ بھی بیان کی جاتی ہے کہ وہ ایک تلوار کی ایک سو ایک تشبیہیں نظم کر سکتے تھے۔ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے، مگر اِس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہوتا تھا کہ تشبیہیں سامنے رہ جاتی تھیں، تلوار غائب ہو جاتی تھی؛ یہی کیفیت جوش کے یہاں نظر آتی ہے۔

قریب المفہوم الفاظ کی کثرت ہو یا تشبیہوں اور استعاروں کی، اِن کے بے تکان استعمال کے نتیجے میں ضروری اور غیر ضروری، مناسب اور غیر مناسب کا امتیاز اٹھ جاتا ہے۔ میں ایک دو مثالوں سے اِس کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔ گاندھی جی کے قتل سے متعلق اُن کی ایک نظم ہے، جس کا ذیلی عنوان ہے "بر شہادتِ مہاتما گاندھی" اُس کا ایک بند ہے:

اے گُلِ افسردۂ بُستانِ حق و راستی! — اے سرودِ رفتۂ بزمِ نشاطِ زندگی!
اے شبِ مسروقۂ زلفِ درازِ زندگی! — اے چراغِ مُردۂ محرابِ امن و آشتی!

اے متاعِ بُردۂ گیتا و قرآں! السلام
السلام اے ہند کے شاہِ شہیداں! السلام

گاندھی جی کو "شبِ مسروقۂ زلفِ درازِ زندگی" کہنا بے امتیازی کی انتہا ہے (اور بد ذوقی کی بھی)۔ پوری نظم غیر متناسب لفظوں اور غیر مناسب تشبیہوں کے

بے تکان استعمال کی نمایندہ مثال ہے. نظم پڑھتے ہوئے احساسِ غم کے بجائے لفظوں کی مرصّع کاری پہلے ذہن کو اپنی طرف کھینچتی ہے اور اُس کے بعد غیر مناسب تعبیرات سے دل میں کبیدگی پیدا ہوتی ہے اور گاندھی جی سے ہمدردی کے بجائے، شاعر سے بیزاری کا شدید جذبہ پیدا ہو جاتا ہے. کسی خوش ذوق قاری کے لیے تحمّل کے ساتھ اِس نظم کو پڑھ لینا بڑا صبر آزما کام ہے. غم ناک حادثہ تو نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے، شاعر کی لفظ آرائی اور احساسِ تناسب سے عاری تعبیر تراشی ذہن کو جھنجلاہٹ میں مبتلا کر دیتی ہے. اِس نظم کا آغاز ہی عبرت ناک حد تک غیر مناسب مرصّع کاری سے ہوتا ہے:

اے زمیں کی جیب کے آئینۂ الماس بار — اے فلک کی بزم کے مہرِ درخشاں بہار
اے وطن کی سرزمیں کے آسمانِ ذی وقار — اے زمانے کی صدف کے گوہرِ انجم شکار

اب آپ اِس "گوہرِ انجم شکار" اور "آئینۂ الماس بار" کی گاندھی جی سے مناسبت تلاش کرتے رہیے. یا "فلک کی بزم کے مہرِ درخشاں" کے بعد ایک اور لفظ "بہار" کا جواز ڈھونڈتے رہیے! جوشؔ کو ہوکا تھا بہت سے لفظوں کو جمع کر دینے کا اور اِس دُھن میں احساسِ تناسب، مقتضائے حال اور اقتضائے بیان، سب کی طرف سے اُن کی آنکھیں بند ہو جایا کرتی تھیں. ایک اور مثال سے اِس کی زیادہ بہتر طور پر وضاحت ہو سکے گی. "حسینؑ اور انقلاب" اُن کی بہت مشہور مرثیہ نما نظم ہے، جو اُن کے مجموعے آیات و نغمات میں شامل ہے، اِس نظم کا سینتالیسواں بند ہے:

ہاں اے حسینِؑ تشنہ و رنجور! السّلام — اے میہمانِ عرصۂ بے نور! السّلام
اے شمعِ حلقۂ شبِ دیجور! السّلام — اے سینۂ حیات کے ناسور! السّلام

اے ساحلِ فرات کے پیاسے! ترے نثار
اے آخری نبی کے نواسے! ترے نثار

حضرتِ حسینؓ کو "سینۂ حیات کا ناسور"، جوشؔ صاحب ہی لکھ سکتے تھے!!

کوئی دوسرا شخص تو بہ قائمی ہوش و حواس یہ نہیں کہہ سکتا تھا، مگر بات وہی ہے کہ لفظی گھڑ دوڑ میں بے طرح محو ہو کر، امتیاز کی صلاحیت سے محروم ہو جایا کرتے تھے، یہ اُسی کا کرشمہ ہے۔ اڑتالیسواں بند ہے:

ہاں اے حسینِ بے کس و ناچار! السّلام
اے کُشتگانِ عشق کے سردار! السّلام
اے سوگوارِ یاور و انصار! السّلام
اے کاروانِ مُردہ کے سالار! السّلام
افسوس! اے وطن سے نکالے ہوئے حسینؑ!
اے فاطمہ کی گود کے پالے ہوئے حسینؑ!

حضرتِ حسینؑ کو "کاروانِ مردہ کا سالار" کہنا بھی جوشؔ صاحب ہی کا حصّہ ہے۔ بہت سے لفظوں کو جمع کرنے کی دُھن میں لفظوں کے معنی و مفہوم سے تعلق ہی منقطع ہو گیا۔ اِس نوع کی بے امتیازی اُن کی شاعری کا امتیازی وصف ہے اور عمومی حیثیت سے یہ رنگ اُن کی نظموں پر چھایا ہوا ہے۔

یا مثلاً اُن کی ایک اور مشہور نظم ہے "کسان"، اِس میں "ہل" کے لیے جو تشبیہیں لائی گئی ہیں اور "کسان" کو جن صفات سے متّصف کیا گیا ہے، اُن میں بجائے خود کیسی ہی اور کتنی ہی خوبیاں ہوں، مگر وہ "ہل" اور "کسان" کی اصلی شکل صورت کو اِس قدر بدل دیتی ہیں کہ اِن دونوں کو پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ لوہے سے بنے ہوئے ہل کو دیکھیے اور پھر اُن تشبیہوں کے آرایش کدے کو دیکھیے جہاں رنگ و نور کی موجیں اُٹھتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ شاعر کے بے محابا ذوقِ تشبیہ تراشی کی تسکین ہو جاتی ہے، لفظوں کا ہجوم بھی آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے، لیکن اصل موضوع کا چہرہ مہرہ بگڑ جاتا ہے۔ "ہل" کو جب "قصرِ گلشن کا دریچہ" کہا جائے گا یا ایسی ہی اور تشبیہیں جمع کی جائیں گی، تو وہ لوہے سے بنا ہوا ہل تو رہے گا نہیں، اور جو کچھ بھی بن جائے۔ "کاشتکار" کو اَور بہت سے خطابات کے علاوہ یہ خطاب بھی دیے گئے ہیں: "طفلِ باراں، تاج دارِ خاک، امیرِ بوستاں"۔ کاشتکار کو "امیرِ بوستاں" جوشؔ صاحب ہی کہہ سکتے تھے۔

اِس نظم کے آخر میں جب شاعر کسان کے فاقہ زدہ بچّوں کا احوال نظم کرتا ہے تو پچھلی مرصّع نگاری کے مقابلے میں یہ حصّہ اِس طرح ماند پڑ جاتا ہے کہ اِس پر پھبتی کا گمان گزرتا ہے، اور یوں پوری نظم فضول گوئی کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ جوشؔ نے شاہ نامۂ اسلام کے مصنّف کو مخاطب کر کے کہا تھا:

واقف بھی ہے آئینِ تعمّق کیا ہے دستورِ تناسب و تطابق کیا ہے

مگر خود اُنھوں نے کبھی اِس پر غور نہیں کیا کہ نظم نگاری کا دستورِ تناسب و تطابق کیا ہے۔

تناسب سے عاری اِس مرصّع کاری اور بے محابا لفّاظی کا دوسرا تباہ کُن پہلو یہ ہے کہ اِن عناصر نے جوشؔ کی نظموں میں ناگوار تکلّف اور ناگوار تر تصنّع کو بڑی طرح نمایاں کیا ہے اور اِس طرح کہ یہ اجزا اُن کی نظم نگاری کی شناخت بن گئے ہیں۔ آپ اُن کی کسی نظم کو لے لیجیے، یہ "صفات" نمایاں نظر آئیں گی۔ محض بہ طورِ مثال گاندھی جی سے متعلق مذکورۂ بالا نظم کے اِس مصرعے کو دیکھیے:
"اے فلک کی بزم کے مہرِ درخشانِ بہار"۔ پہلے فلک کی بزم آراستہ کی، پھر اُس بزم میں موسمِ بہار کے مہرِ درخشاں کو پہنچایا۔ سراسر تکلّف اور ایسا تکلّف جو تاثیر دشمن ہوتا ہے۔ یا اِس نظم کے اِس مصرعے کو دیکھیے: "اے زمیں کی جیب کے آئینۂ الماس بار"۔ زمین کی جیب میں ایک آئینہ رکھا ہوا تھا جو ہیرے برساتا تھا اور یہ تھے گاندھی جی!! خوش مذاقی ایسی ہی بے جوڑ باتوں سے پناہ مانگتی ہے۔ گاندھی جی کی پوری زندگی ظاہری سادگی کا مجموعہ تھی اور اُن کی شخصیت سیاسی دور اندیشیوں کا محافظ خانہ تھی۔ یہ دونوں پہلو ظاہری چمک دمک سے معرّا تھے؛ اِس پر نظر رکھی جائے اور پھر جوشؔ کی اِس نظم کو پڑھا جائے، جو ایسی شخصیت کے مرثیے کے طور پر لکھی گئی ہے، تب معلوم ہوگا کہ اُن کی شاعری کم نظری اور بے اعتدالی کا کیسا عجیب الخلقت مجموعہ ہے۔ ہاں یہ اعتراف ضروری ہے کہ اِس طویل نظم میں

یہ ایک سادہ وصاف مصرع جانِ سخن کی حیثیت رکھتا ہے: "مجرموں کے درمیان معصوم ہونا جرم ہے" اور یہی اِس نظم کا حاصل ہے۔

یا محض بہ طورِ مثال اُن کی ایک اور نظم "دُہائی" کے اِس شعر کو دیکھیے:

ہستی کی جو بستی ہے، وہ ہے مرکزِ پستی — مہتاب بسر بامِ رگِ جاں کی دُہائی

"رگِ جاں" کو پہلے "بام" بنایا اور پھر سر بام مہتاب کو چمکایا، اِس سے بالکل غیر متعلق ہو کر کہ "رگِ جاں" میں اور "بام" میں کچھ نسبت بھی ہے۔ پہلے مصرعے میں جو طفلانہ انداز کی قافیہ بندی ہے، وہ مزید برآں۔ پوری نظم ایسی ہی بے جوڑ پیوند کاری کا مجموعہ ہے۔ خوش مذاقی مبتلائے نفرت ہو جاتی ہے اِس کارکردگی کو دیکھ کر۔

میں اپنے مفہوم کی مزید وضاحت کے لیے بس ایک اور نظم کا حوالہ دوں گا۔ نظم کا عنوان ہے: "برستی ہوئی آنکھیں" اِس نظم کے اِن مصرعوں کو دیکھیے:

ع: جادۂ مضطربِ لشکرِ سیّال آنکھیں
": عشرتِ اشک فشانی کا نشیمن آنکھیں
": آہ کی سان پہ رکھی ہوئی روشن آنکھیں
": رہ کشِ جلوۂ صبحِ شبِ طوفاں آنکھیں
": قفلِ دل توڑ دیا چاند کی ضَوباری نے

اِس نظم نے کتاب کے آٹھ صفحے گھیرے ہیں اور پوری نظم (حسبِ معمول) تکلف سے بوجھل ہے اور تصنّع سے آلودہ۔ یہ شعر بھی اِسی نظم کا ہے:

جن سے کھلتی تھیں خد و خال کی کلیاں دل میں — نوجوانی کی اُبھر آئیں وہ گلیاں دل میں

"نوجوانی کی وہ گلیاں دل میں اُبھر آئیں، جن سے خد و خال کی کلیاں کھلتی تھیں" کوئی انتہا ہے اِس بد مذاقی کی!

آپ نے دیکھا ہوگا کہ موضوعِ سخن کوئی ہو، عنوان کچھ بھی ہو، انداز ایک ہے، یعنی وہی فضول گوئی اور وہی تکلف نگاری اور تصنّع آرائی۔ میں آخر میں ایک مختصر نظم کا بھی ذکر یوں کرنا چاہتا ہوں کہ یہ نہ خیال کیا جائے کہ جو نظمیں طویل نہیں، وہ ایسی

بے امتیازیوں سے کُلیتاً محفوظ رہی ہوں گی۔ بات یہ ہے کہ جب عادت پڑ جاتی ہے کسی کام کی اور طبیعت کو اُس سے فطری مناسبت بھی ہوتی ہے، تو پھر اُسے معمولات کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ آیات و نغمات میں صرف پانچ شعروں کی ایک نظم ہے، جس کا عنوان ہے: "بھیجا ہے پیامی" یہ گویا سب سے مختصر نظم ہے اور اِسی وجہ سے میں نے اِسے منتخب کیا ہے، فرماتے ہیں:

نادم جس کے رخشِ ادا سے — شعلہ خرامی، تُند لگامی
قرباں جس کی موجِ سخن پر — شہد مقالی، نرم کلامی

محبوب کی ادا کو گھوڑے (رخش) سے جوش صاحب ہی تعبیر کر سکتے تھے۔ چوں کہ "تند لگامی" نظم کرنا تھا، اِس لیے ادائے محبوب کو گھوڑا بنانا ہی پڑا۔ ادائے محبوب نے مضحک صورت اختیار کر لی تو کر لے، ذہن میں آئی ہوئی ایک ظاہر فریب ترکیب کو بھلا کیسے چھوڑ دیا جاتا! اور اس سرشاری میں یہ بات بھی ذہن میں کیسے آسکتی تھی کہ جب "سخن" کو "موج" مان لیا تو پھر "شہد مقالی" اُس کے لیے نہیں لا سکتے، موج کا شہد سے دور کا بھی تعلق نہیں ——— مجموعی طور پر اُن کی نظمیں تصنع اور تکلف سے اِس قدر گراں بار ہیں کہ دل کشی اور تاثیر سے اُن کا محروم رہنا بہ آسانی سمجھ میں آسکتا ہے۔

جوش کے کلام میں لفظی اسقام کی بہتات ہے اور اِن معائب نے اشعار کی شکل صورت اور معنویت دونوں کو بُری طرح بگاڑا ہے۔ بہت سے لفظ جمع کرنے کی دُھن میں وہ بھول جاتے تھے کہ شاعر کے لیے غلط و صحیح اور مناسب و غیر مناسب پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔ اُن کی کم نظمیں ایسی ہوں گی جو اِن معائب سے محفوظ رہی ہوں۔ اِس تحریر میں اِس کی توگنجایش نہیں کہ زیادہ مثالیں پیش کی جا سکیں، اِس لیے بس چند مثالوں پر اکتفا کروں گا۔ صورتِ حال کی وضاحت کے لیے یہ بھی کم نہیں۔

کیوں کر یقین کر لوں خوں ریز و سنگ دل ہے ۔۔۔ دل دارِ غنچہ طبع و یارِ صبا خصائل

"غنچہ طبع" اور "صبا خصائل" میں تضاد کی نسبت ہے اور "غنچہ طبع" یہاں مفہوم شاعر کے منافی ہے، شاعر کی بات کو بگاڑ رہا ہے۔ "غنچہ طبع" اور "غنچہ خاطر" کے معنیٰ ہیں: "منقبض، تنگ دل"۔ معشوق کو "غنچہ دہاں" تو کہا گیا ہے، کہ مراد ہوتی ہے دہن کی تنگی؛ "غنچہ طبع" یا "غنچہ دل" یا "غنچہ خاطر" اُس کو کہا جائے گا جس کی بُرائی کرنا مقصود ہو اور یہ جتانا ہو کہ یہ شخص تنگ دل یا حاسد ہے۔ اِسی طرح "غنچہ پیشانی" ایسے شخص کو کہیں گے جو ماتھے پر گھنڈیاں ڈالے رہتا ہو، بدخو، بددماغ۔

دیر ہے شعلہ فشاں اور حرم صاعقہ بار ۔۔۔ پرتوِ ابر یہاں ہے نہ وہاں اے ساقی

(سموم و صبا)

پرتوِ ابر نہیں ہے تو ابر بھی نہیں ہوگا اور ابر موجود نہیں تو صاعقے کا وجود کہاں ہوگا! "صاعقہ" کے معنیٰ ہیں: "برقیکہ از ابر برزمیں اُفتد"۔

یہ شرف، جانِ شرف ہے، یہ شریف ابنِ شریف ۔۔۔ یہ ثقاہت کا ہے شیدائی سفاہت کا حریف

(سموم و صبا)

کسی شخص کو "شریف ابنِ شریف" کہنا تو ٹھیک ہے، لیکن "شرف جانِ شرف" کہنا بے جوڑ بات ہے۔ اِس کے تو کچھ معنیٰ ہی نہیں ہوتے۔

تو حقائق کا سفینہ، معرفت کی آبجو ۔۔۔ بادۂ اندیشہ سے چھلکا ہوا تیرا سبو

یہ شعر اُن کی نظم "کتب خانہ" کا ہے، اِس میں "چھلکا ہوا"، تو مقصودِ شاعر کے منافی ہے، "چھلکتا ہوا" کا محل ہے۔ میں نے ایسی بہت سی مثالیں جمع کی تھیں، مگر پھر خیال آیا کہ اِن سب کی چنداں ضرورت نہیں؛ جو شخص بھی جوشؔ کی شاعری کو پڑھے گا، ایسی مثالیں خود بہ خود اُس کے سامنے آتی جائیں گی، اِس لیے بس اِنھی دو تین مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں، اِن سے زیادہ کی یہاں نہ ضرورت ہے نہ گنجایش۔ یہ واقعہ ہے کہ جوشؔ کی کم نظمیں ایسی ملیں گی جن میں ایسے معائب موجود نہ ہوں، جو شخص

بہت سے لفظوں کو جمع کرنے کے پھیر میں پڑ جائے گا، اُس کے یہاں ایسے اسقام کا وجود ناگزیر ہے، کیوں کہ ذہن امتیاز کی صلاحیت کھو بیٹھتا ہے۔ میں اِس سلسلے میں بس ایک اور مثال اُن کی رباعیوں سے پیش کروں گا۔ مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ یہ "بیماری" اُن کی شاعری کا جزو بن گئی تھی۔ یہ معلوم ہے کہ نظم کے مقابلے میں رباعی میں لفظی اسراف کی گنجایش کم ہوتی ہے، لیکن عادت کا کیا علاج! اُن کے مجموعے سموم و صبا کا آغاز اِس رباعی سے ہوتا ہے:

دُکھ شعر سے بے حساب پائے ہیں نے ‏ ‏ ہر سانس میں سو عذاب پائے ہیں نے
اُگلے جب بحرِ دل نے سو لعل و گہر ‏ ‏ تحسین کے کچھ حباب پلٹے ہیں تے

جوشِ بیان میں شاعر کو خیال نہیں رہا کہ لعل سمندر سے برآمد نہیں کیے جاتے۔ بات وہی ہے کہ صرف "سو گہر" کہنے سے ذوقِ لفظ آرائی کی تسکین نہیں ہو سکتی تھی۔

پُر شور طرزِ بیان کو بھی بہت کچھ دخل ہے بے امتیازی کی نشو و نما میں۔ اُن کی شاعری کے بہت بڑے حصے میں طبیعت کو اُکتا دینے والی اور ذہن کو تھکا دینے والی جو یکسانی پائی جاتی ہے، اُس میں شوریدہ بیانی اور تلخ نوائی کا حصہ کچھ کم نہیں۔ اکثر نظموں کا احوال یہ ہے کہ بات غم کی ہو یا خوشی کی، حکمت کا بیان ہو یا عشرت کا، ضرورت سے زیادہ پُر زور یا پُر شور طرزِ بیان چھایا ہوا ملے گا۔ میں صرف ایک مثال پہ اکتفا کروں گا۔ اُن کی ایک معروف نظم ہے "تو اگر واپس نہ آتی"۔ شاعر کی ایک محبوبہ شدید ناراضی کے عالم میں سمندر میں کود پڑی، مگر خیریت گزری کہ صحیح سالم اُسے نکال لیا گیا، نظم میں اِسی کا بیان ہے، فرماتے ہیں:

تو اگر واپس نہ آتی بحرِ ہیبت ناک سے ‏ ‏ حشر کے دن تک دھواں اٹھتا بطونِ خاک سے
اِس دلِ سوزاں میں آتے اِس بلا کے زلزلے ‏ ‏ آسماں روتا، زمیں ہلتی، ستارے کانپتے
موت اور پھر موت تیری، الحفیظ والاماں! ‏ ‏ ہڈیوں سے آنچ اٹھتی اور بالوں سے دھواں

اچھی خاصی طویل نظم ہے اور پوری نظم پر یہی آہنگ چھایا ہوا ہے۔ بیان کی یہ

تیزی و تندی اِس نظم کے موضوع سے دور کی بھی نسبت نہیں رکھتی۔ تاثیر کا بھلا اِس گرجنے برسنے والے انداز سے کیا علاقہ! کسی عاشق کے جذبۂ محبّت کے اظہار کے بجائے مجھے تو یہ طلسمِ ہوش ربا کے لندھور بن سعدان کی رجز خوانی معلوم ہوتی ہے۔

اُن کی مبینہ انقلابی شاعری میں جو سطحیت اور کم تاثیری ہے، اُس میں اِس شوریدہ بیانی کو بھی دخل ہے۔ ایسی اکثر نظموں کا بہ قولِ نیاز فتح پوری یہ حال ہوا ہے کہ "اُن کی نظموں کو پڑھیے یا خود اُن سے سنیے، ہم ایسا محسوس کرتے ہیں کہ کھُلّم کھُلّا گالی نہ دے سکنے کا جذبہ گھٹ کر شعر بن گیا ہے"۔

جوشؔ کے کلام کے مطالعے سے ایک یہ خیال ذہن میں آتا ہے کہ شروع میں وہ غالباً میر انیسؔ اور نظیرؔ اکبر آبادی سے زیادہ متاثر تھے۔ نظیرؔ کے یہاں لفظوں کی بہتات اور انیسؔ کے یہاں تشبیہوں استعاروں کی جگمگاہٹ اور منظر نگاری کی چمک دمک اُن کو ایسی بھائی کہ وہ اِن دونوں شاعروں کے مقابلے میں بہت بڑے پیمانے پر اِن اجزا کو پھیلاتے رہے، لیکن اُن کی غیر متوازن طبیعت اور غیر قابو یافتہ جذباتیت نے اِس پر غور کرنے کی مہلت نہیں دی کہ انیسؔ کے یہاں منظر نگاری ہو یا تشبیہ و استعارے کا صرف، کوئی بھی چیز دائرۂ تناسب سے باہر نہیں نکلتی اور اُن کے یہاں چیخنے چلّانے کا بھی عمل دخل نہیں ہے۔ اُنھوں نے اِس پر بھی غور نہیں کیا کہ نظیرؔ کی شاعری میں وسعت کا جو بھی عالم ہو، وہ گہرائی سے خالی ہے اور اُس کی ادبی قدر و قیمت وہ نہیں جس کا عرفان اب سے تیس پینتیس برس پہلے کچھ لوگوں کو اچانک ہوا تھا۔

جوشؔ نے کھُلے لفظوں میں کبھی اِس کا اعتراف تو نہیں کیا، مگر ہے یہ واقعہ کہ وہ اقبالؔ کو اپنا حریف تصوّر کرتے تھے اور یہ غلط اندیشی کی دوسری انتہا تھی۔ اقبالؔ اور جوشؔ میں وہی نسبت تھی جو مثلاً غالبؔ اور ذوقؔ میں ہو سکتی ہے، زمین اور آسمان کا فرق! اقبالؔ کو جب حریف فرض کر لیا تو پھر یہ لازم ٹھہرا کہ سیاسی اور

سماجی شعور کا مظاہرہ اُن سے بڑھ کر کیا جائے، اور اِس کے لیے یہ خیال جاگزیں ہو گیا کہ جس قدر چلّا کر بات کہی جائے گی اور جس قدر زیادہ شور مچایا جائے گا، اُسی قدر اِس شعور کا حق ادا ہوگا۔ یوں اُن کی صلاحیت کا بہت بڑا حصہ ایسی شاعری کی نذر ہوتا رہا جس میں سطحی جوش و خروش کتنا ہی ہو اور بیان کی درشتی کتنی ہی ہو، صداقت اور حُسن اِس قدر کم ہے کہ گویا نہیں ہے۔ اُنھوں نے ایک نظم میں کہا ہے: "جوشؔ کے افکار کو مانے گی مستقبل کی روح"۔ مستقبلِ بعید کا تو حال معلوم نہیں، مگر اُن کے لحاظ سے مستقبلِ قریب اور ہمارے اعتبار سے زمانۂ حال سے تو اس کی توقع نہیں۔ اصل وجہ یہ ہے کہ افکار ہوں تو اُن کو مانا جائے۔ وہ جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے، اُس طبقے کے سارے تضادات زندگی بھر اُن کے رفیق اور شریکِ غالب رہے اور وہ آخر عمر تک اِس صورتِ حال سے بے خبر رہے۔ وہ آزادیِ انسان قائل تھے اور بہت زور شور سے اِس کی تبلیغ کرتے رہتے تھے، لیکن عورت کا تصوّر اُن کے یہاں وہی تھا جو کسی کٹّر قدامت پسند کے یہاں ہو سکتا ہے۔ اِس سلسلے میں اُن کی نظم "خاتونِ مشرق" کو پڑھنا ضروری ہے جو اُن کے مجموعۂ کلام فکر و نشاط میں شامل ہے۔ ہاں عورت کا ایک اور روپ بھی اُن کے یہاں ملتا ہے اور زیادہ وضاحت کے ساتھ اور وہ وہی ہے جو کسی عیّاش زمیندار کے ذہن میں سما سکتا ہے۔

وہ مذہب کے قائل نہیں تھے، اُسے صاف صاف مجموعۂ اوہام و خرافات کہا ہے، وہ خُدا کے بھی قائل نہیں؛ مگر جب مرثیہ لکھتے ہیں یا جب "میں حیدری ہوں حیدری" کے نعرے لگاتے ہیں تو کٹّر مذہبی نظر آتے ہیں اور یہ بات اُن کی سمجھ میں کبھی نہیں آسکی کہ یہ کھُلا ہوا تضاد ہے۔ بل کہ ہوا یہ کہ اُن کی عمر جس قدر بڑھتی گئی، اُسی قدر اِس تضاد کے اثرات بھی بڑھتے گئے اور اِس طرح اُن کا "اعلانِ الحاد" اور اُس کے منطقی تقاضے سر پیٹتے رہ گئے۔ اُن کی ایک رباعی کا آخری شعر ہے:

شبّیر حسن خاں نہیں بدلا لیتے   شبّیر حسن خاں سے بھی چھوٹا ہے خُدا

دوسرے مصرعے کو بیانِ واقعی سمجھا جائے یا اُسے استعجاب کے تحت رکھا جائے، دونوں صورتوں میں یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ جب "خدا"، شبیر حسن خاں سے بھی چھوٹا ہے، تو پھر اُس "خدا" کے بندوں کی حیثیت کیا ٹھہرے گی؟ اور پھر اُس "خدا" کے بعض بندوں کے سامنے جوشؔ صاحب جب عقیدت کے ساتھ اپنا سر جھکائیں گے تو کیا صورتِ حال پیدا ہوگی؟ اِتنی سی بات ساری عمر اُن کی سمجھ میں نہیں آسکی۔

بغاوت ہو، انقلاب ہو یا الحاد؛ اِن سب کا تصور اُن کے یہاں سراسر رومانیت زدہ تھا۔ بات وہی ہے کہ اُنھوں نے علمی نقطۂ نظر سے اور سنجیدگی کے ساتھ اِن مسائل کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ اُن کے مزاج کو اِن باتوں سے بہت دور کی نسبت تھی۔ وہ جب ترنگ میں آتے تھے تو اُس وقت جو کچھ ذہن میں ہوتا تھا، وہ نظم کی شکل اختیار کر لیتا تھا۔ یہ بھی ہوتا تھا کہ اُن کے حواریین اپنی مصلحتوں کے تحت جو کچھ اُن کے ذہن نشیں کر دیا کرتے تھے، وہ اُسے نظم کا جامہ پہنا دیتے تھے۔ اِس کی ایک روشن مثال موجود ہے: وہ مسلم لیگ کے مخالف تھے اور متحدہ قومیت کے قائل تھے، لیکن اُن کی نظم "وقت کی آواز" بالکل مختلف اندازِ نظر کی ترجمانی کرتی ہے۔ بہ قولِ عرفانؔ صدیقی: "وہ اِس نظم میں دو قومی نظریے، تقسیمِ وطن اور قیامِ پاکستان کے اُتنے ہی پُرجوش حامی اور مبلّغ نظر آتے ہیں جتنا لیگ کا کوئی نظریہ ساز ہو سکتا تھا" (رسالۂ اکادمی (لکھنؤ) جوش نمبر) یہ نقطۂ نظر کی تبدیلی نہیں تھی، یہ وہی ہنگامی جوش تھا اور دوسروں کی باتوں کا اثر۔ ("دوسروں" سے میری مراد اُن کے اشتراکی احباب سے ہے۔ ہندستانی کمیونسٹ پارٹی کی پالیسی میں اُس وقت جو تبدیلی آئی تھی، یہ اُس کا اثر تھا۔ جوشؔ صاحب نہایت سادگی اور معصومیت کے ساتھ اِس پھیر میں آگئے)۔

یہ اعتراف ضروری ہے کہ اُن کی بعض مختصر نظمیں ایسی بھی ہیں جو تکرار، لفظی ترک تاز اور غیرضروری آرائش پسندی سے محفوظ رہ گئی ہیں، اِسی طرح

چند قطعے اور کچھ رباعیاں، کہ اُن میں الفاظ اور معانی کا تناسب برقرار رہا ہے۔ اِس کے علاوہ اُن کی بعض طویل نظموں میں ایسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے بھی مل جاتے ہیں جو لفظی یلغار سے گراں بار نہیں ہو پاتے ہیں؛ مگر اِس سلسلے میں یہ دو باتیں بھی ہمارے سامنے رہنا چاہیے کہ ایسی مختصر نظموں کی حیثیت مستثنیات کی ہے۔ دوسری بات یہ کہ طویل نظموں کے جن ٹکڑوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، اُن کو نظم سے الگ نہیں کیا جا سکتا اور یوں مجموعی طور پر نظم کا احوال وہی رہتا ہے جس کا ذکر کیا گیا ہے اور حوالہ دیا گیا ہے۔ میں محض بہ طورِ مثال عرض کروں کہ اُن کی طویل نظم "ک ا ن" کے تمہیدی حصّے میں دس شعر ہیں، اُن میں چار پانچ شعر ایسے ہیں جو ہر لحاظ سے خوب ہیں۔ اِسی طرح اِس نظم میں ایسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے مل جاتے ہیں جو بجائے خود خوب ہیں، مگر مجموعی طور پر نظم کا احوال اُن کی وجہ سے نہیں بدل پاتا، یہ اشعار بھی اُس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور نظیر صدیقی کا یہ قول دُہرانے کو جی چاہتا ہے کہ: "اُن کی بیشتر نظمیں بدترین غزلوں کا بہترین نمونہ ہیں!"

اِس میں ذرا بھی شک نہیں کہ قدرت نے شعرگوئی کی صلاحیت اُن کی فطرت میں شامل کی تھی اور قوتِ تخئیل کو بال و پر بھی عطا کیے تھے۔ مناظر و مظاہر کے ذیل میں جزئیات نگاری کی قابلِ رشک صلاحیت سے بھی نوازا تھا اور طنزیہ شاعری کا بھی اہل بنایا تھا، مگر بڑی شاعری جس علم، تامّل اور تفکّر کا مطالبہ کرتی ہے، اُس سے اُن کی طبیعت کو علاقہ نہیں تھا اور اچھی شاعری جس ضبط و نظم، خود ضبطی اور ریاض کی طلب گار ہوتی ہے، اُس سے اُن کی طبیعت علاقہ پیدا نہیں کر سکی۔ وہ بہت سے لفظوں کے بے محابا صرف کو اصل شاعری سمجھتے رہے، تشبیہوں استعاروں کے جا و بے جا استعمال کو فن کاری کا کمال فرض کرتے رہے اور اِس غلط اندیشی کا شکار رہے کہ لہجہ جس قدر پُرشور ہوگا، کلام میں اُسی نسبت سے تاثیر پیدا ہو گی۔ نیز اُن کی غیر متوازن شخصیت نے طنز کو استہزا کا ہم معنی قرار دیا اور یوں یہ جوہر بھی ضائع ہوتا رہا۔

آخر میں اِس طرف توجہ دلانا بے جا نہ ہوگا کہ جس مرصّع کاری اور لفظ آرائی نے اُن کی شاعری میں بہت سی خرابیاں پیدا کی ہیں، اُسی نے اُن کی نثری تصنیف یادوں کی برات کو بے مثال دل کشی بخشی ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ یہ کتاب اُردو کی چند دل چسپ ترین کتابوں میں سے ہے۔ اِس میں سارا حُسن زبان اور بیان کا ہے، واقعات کا نہیں۔ واقعات کے لحاظ سے آپ اِسے پڑھیں گے تو جگہ جگہ نظر رُکے گی، ذہن اُلجھے گا اور شک وشبہے کی فضا بننا شروع ہو جائے گی، جو سارے حُسن اور ساری دل کشی کو تباہ کر کے رکھ دے گی۔ جوشؔ معتبر راوی نہیں تھے، سخن سازی اور واقعہ آفرینی میں بھی اُن کو کمال حاصل تھا، اِس لیے اِس کتاب کو دستاویز یا سوانح عمری سمجھ کر نہ پڑھا جائے، اُردو نثر کی ایک دل چسپ کتاب سمجھ کر پڑھا جائے، تب اِس کی خوبیاں نمایاں ہوں گی۔ اِس سے نظم اور نثر کے فرق کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے اور اِس بات کو بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ شاعری کن چیزوں کی متحمل نہیں ہو سکتی اور نثر کی وسعت میں کیا کچھ سما سکتا ہے۔

فیضؔ کی شاعری کے چند پہلو

فیضؔ نے اپنے مجموعۂ کلام دستِ تہِ سنگ کے دیباچے میں اپنے پہلے مجموعے نقشِ فریادی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اُس کے پہلے حصّے میں ۲۸ – ۱۹۲۹ء سے ۳۴ – ۱۹۳۵ء کی تحریریں شامل ہیں، جو ہماری طالب علمی کے دن تھے۔ اِس سے آغازِ شاعری کا زمانہ معلوم ہو جاتا ہے؛ مگر اُن کو یہ ہمہ گیر شہرت ملی ہے ۱۹۵۱ء کے بعد، یعنی پاکستان کے مشہور مقدمۂ سازش کے سلسلے میں واقعۂ اسیری کے بعد، جس سے بہت سے لوگ واقف ہوں گے (اگرچہ آج تک صحیح طور پر معلوم نہیں ہو سکا کہ اُس "سازش" میں فیضؔ عملی طور پر شریک تھے یا محض خیال آرائی کے ذمّے دار تھے یا صرف بعض افراد کی رفاقت کے گنہ گار تھے۔ یہ بھی معلوم نہیں کہ وہ "سازش" اُس ملک کے چند افراد کے ذہن کی پیداوار تھی، یا کسی غیر ملکی طاقت کے اشارے پر کچھ نظریاتی وفاداری رکھنے والوں نے اُس کا خاکہ بنایا تھا)۔ اُس سے پہلے وہ شاعر تھے اور ایک محدود لیکن باذوق حلقے میں اُن کی بعض نظموں کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ یہ بھی واقعہ ہے کہ ۱۹۵۱ء سے پہلے یعنی اُن کے جیل جانے سے پہلے، ترقّی پسند ناقدین نے اُن کی شاعری کی طرف زیادہ التفات نہیں کیا تھا۔ لیکن جب سجّاد ظہیر وغیرہ کے ساتھ وہ جیل گئے، تب سے اُن کو "مجاہد شاعر" مان لیا گیا اور اُسی زمانے سے سیاسی حلقوں نے مختلف

سطحوں پر اُن کی "مجاہدانہ شہرت" کے لیے راہیں ہموار کیں اور اُن کے کلام کو اُنھی اثرات کی روشنی میں دیکھا گیا۔ اِس کے نتیجے میں یہ ہونا ہی تھا کہ شاعری کی بحث میں اضافی صفات کا عمل دخل غالب رہے۔ شاعر کو اگر مجاہد کی حیثیت سے دیکھا جائے تو پھر اُس کی ہر تحریر کے متعلق یہی کہا جائے گا کہ: "لگا دی ہے خونِ دل کی کشید" اور سخن فہمی کی جگہ طرف داری کو مل جائے گی ــــ اب اُن حادثوں کو گزرے گویا ایک مدت ہو چکی ہے، بہت سے نقش دُھندلا چکے ہیں اور شاعری کو نظریاتی وابستگی کے پیمانے سے ناپنے کا کاروبار بھی کم ہو گیا ہے' یا یوں کہیے کہ اپنی نمایشی قدر و قیمت کھو چکا ہے؛ اِس بنا پر یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ اُن کی شاعری کے متعلق اب جو کچھ لکھا جائے گا، اُس کو سنجیدگی کے ساتھ غور و فکر کا مستحق قرار دیا جائے گا۔

یہ واضح کر دیا جائے کہ اِس مضمون کا دائرہ وسیع نہیں۔ یہ مقصود نہیں کہ مجموعی طور پر اُن کی شاعری کا جائزہ لیا جائے اور قدر و قیمت کا تعیّن کیا جائے۔ اِس تحریر میں چند ایسے اجزا پر گفتگو کی جائے گی جو اُن کی شاعری میں نہایت درجہ اہم حیثیت رکھتے ہیں، مگر جن کو عموماً نظر انداز کیا جاتا رہا ہے اور جس کی وجہ سے غیر متوازن اندازِ نظر کو فروغ ملا ہے

(۱)

کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ کوئی خاص نقطۂ نظر ادبی فضا پر اِس طرح چھا جاتا ہے کہ اُس سے غیر متعلق رہنا دانشوری کے خلاف سمجھا جاتا ہے۔ ("جدیدیت" کی تازہ بہ تازہ مثال ہمارے سامنے موجود ہے) ترقی پسند تحریک کی شروعات اِس زور شور کے ساتھ ہوئی تھی جیسے جنگل کی آگ پھیلتی ہے۔ وقت کے تقاضے بھی اُس کا ساتھ دے رہے تھے۔ اُن دنوں واقعتاً یہ عالم تھا کہ جو ادیب اور شاعر اِس تحریک میں شامل نہیں، وہ سماجی شعور سے بے گانہ اور حقیقت پسندی

سے محروم ہے۔ یہ تحریک جو بہ ظاہر ادبی تھی، دراصل عالم گیر اشتراکی تحریک کا ادبی محاذ تھی۔ ایسے ہی حالات میں فیضؔ اِس تحریک کے دائرے میں آئے۔ اُن کا مزاج سراسر رومانی تھا (اور ہے) اور اِس مزاج کو پابندیاں راس نہیں آتیں اور اِس طبیعت کا آدمی اپنے آپ کو بھول نہیں پاتا۔ اُن دِنوں زور شور تھا انقلابی نعروں کا، لیکن فیضؔ کی شاعری کا جو حقیقی لب و لہجہ تھا اور طبیعت کا جو انداز تھا، وہ اُس شوریدہ بیانی سے میل نہیں کھا سکتا تھا۔ اُن کی شاعری کے جو اچھے ٹکڑے ہیں، اُن کو پڑھیے تو معلوم ہو گا کہ طرزِ کلام کا دھیماپن اُن کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت ہے۔ خیال اپنے آپ کو نمایاں کرنے کے لیے استعاروں کی جدت اور تشبیہوں کی ندرت کا سہارا لیتا ہے۔ لفظوں کے انتخاب میں حُسن اور ترنّم کی رعایت کار فرما نظر آتی ہے اور اِن سب اجزا سے مل کر جو لہجہ بنتا ہے، وُہ نغمگی سے لب ریز اور تغزل سے معمور ہوتا ہے۔ استعاراتی اندازِ نظم کے ٹکڑوں میں ابہام کا دھندلکا پیدا کرتا ہے اور ایسی فضا جس میں طلسمات کا عالم ہوتا ہے۔ یہ مرصّع کاری اور یہ رمزیت، بعینہٖ انقلابی شاعری یا یوں کہیے کہ ایجی ٹیشنل شاعری کی شہر آشوبی سے دور کی بھی نسبت نہیں رکھتی۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے، فیضؔ کے لہجے میں طبعی طور پر دھیماپن ہے اور یہ اُن کا حقیقی انداز ہے اور یہی اُن کے مزاج کا تقاضا ہے۔ بنیادی طور پر وہ رومانی ہیں۔ اُنھوں نے اپنے ابتدائی زمانے کے متعلق لکھا ہے:

"اُس زمانے میں کبھی کبھی مجھ پر ایک خاص قسم کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی، جیسے یکایک آسمان کا رنگ بدل گیا ہے، بعض چیزیں کہیں دور چلی گئی ہیں، دھوپ کا رنگ اچانک حنائی ہو گیا ہے۔ پہلے جو دیکھنے میں آیا تھا، اُس کی صورت بالکل مختلف ہو گئی ہے۔ دنیا ایک طرح کے پردۂ تصویر کی چیز محسوس ہونے لگتی تھی" (شامِ شہرِ یاراں ص۱۲)

شعر خوانی اور گفتگو میں بھی اُن کی آواز اور اُن کے لہجے میں نرمیِ گفتگو کا گہرا رنگ شامل رہتا ہے۔ زنداں نامہ کے ایک مقدّمہ نگار نے، جو جیل میں بھی فیضؔ کے ساتھ رہ چکے ہیں، جو کچھ لکھا ہے اُس سے وضاحت کے ساتھ معلوم ہوتا ہے کہ مزاجاً وہ سکون پسند واقع ہوئے ہیں۔ ہنگامہ آرائی اور روایت شکنی سے اُن کے مزاج کو قطعاً مناسبت نہیں، وہ اِن چیزوں سے دور رہنا پسند کرتے ہیں۔ فیضؔ کے ایک اور عزیز دوست اور ساتھی نے شامِ شہرِ یاراں کے دیباچے میں یہی بات اِس طرح لکھی ہے:

"فیضؔ ٹھنڈے مزاج کے بے حد صلح پسند آدمی ہیں۔ بات کتنی بھی اشتعال انگیز ہو، حالات کتنے ہی ناسازگار ہوں، وہ نہ توبرہم ہوتے ہیں نہ مایوس، سب کچھ تحمّل اور خاموشی سے برداشت کرلیتے ہیں۔"

اُن کے ایک اور عزیز دوست مرزا ظفرالحسن نے لکھا ہے:

"فیضؔ کا مزاج اب جیسا ہے طالب علمی میں بھی ویسا ہی تھا۔ نرمی، مٹھاس، کم آمیزی اور کم سخنی۔ نہ فساد کرسکیں، نہ دوسروں کے پیدا کردہ فساد میں کوئی دل چسپی لیں۔"

(عمرِ گذشتہ کی کتاب ص ۴۹)

نظریاتی وابستگی اور مزاج میں یکسانیت نہ ہو تو کشمکش کی بنیاد ضرور پڑجائے گی اور وقت گزرنے کے ساتھ پیچ و تاب کی گرہیں بڑھتی جائیں گی۔ فیضؔ کے مزاج کی رومانیت اُن کو انقلابی بننے سے روکتی رہی، ہاں اُن کی انقلاب پسندی میں رومانیت کے عناصر شامل ہوتے رہے اور اِس طرح وہ "رومانی باغی" بن کر رہ گئے۔ عقیدے اور مزاج کی اِس کشمکش کو اُن کے کلام میں واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے اور آج تک وہ اِسی دوراہے پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ اُن کی ایک نظم ہے: "کچھ عشق کیا، کچھ کام کیا" (یہ اُن کے مجموعے شامِ شہرِ یاراں میں شامل ہے) اِس میں اُنھوں نے خود بھی اِسی بات کو یوں کہا ہے:

ہم جیتے جی مصروف رہے
کچھ عشق کیا، کچھ کام کیا
کام، عشق کے آڑے آتا رہا
اور کام سے عشق الجھتا رہا
پھر آخر تنگ آکر، ہم نے
دونوں کو ادھورا چھوڑ دیا

اُن کی شاعری کا بڑا حصّہ اِسی "ادھورے پن" کی آئینہ داری کرتا ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے، مقدمۂ سازش کے سلسلے میں فیضؔ جیل گئے تھے۔ یہ حادثۂ اسیری اُن کی زندگی کے وسط میں اچانک رونما ہوا تھا۔ اُس سے پہلے وہ سیاسی سطح پر کبھی نمایاں نہیں ہوئے تھے۔ وہ گنہ گار تھے یا بے گناہ، اِس کا حال مجھے معلوم نہیں؛ ہاں یہ ضرور معلوم ہے کہ رہائی کے بعد پاکستان کے اربابِ اقتدار کو کم از کم اِس سلسلے میں اُن سے شکایت پیدا نہیں ہوئی۔ اُس کے بعد سے اُن کی بود و باش، بہ قدرِ توفیق، کسی انقلابی یا باغی کی زندگی سے مختلف اور اشرافیہ کے معیار سے قریب رہی ہے اور اُن کے مزاج کی رومانیت اِس ارسٹو کریسی سے پوری طرح ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے۔ یہ نہ سمجھا جائے کہ مختلف وقفوں میں پاکستان کی عوامی حکومت نے اُن کو شاملِ نوازشات کیا تھا۔ جیسا کہ معلوم ہے، وہاں تو بیش تر فوجی حکومت رہی ہے۔ رومانی باغی ہونے کا ایک فائدہ یہ بھی ہوتا ہے کہ ایسے تضادات پریشان نہیں کر پاتے۔ جوشؔ ملیح آبادی کو بھی وہاں ایسے تضادات پریشان نہیں کر سکے اور ہندستان میں بھی متعدد ترقی پسند شاعروں اور ادیبوں کو بھی ایسے تضادات کبھی مبتلائے کشمکش نہیں کر سکے۔ فیضؔ کی سیاسی زندگی جیسی بھی ہو، یہ واقعہ ہے کہ کسی سچے اور کھرے انقلابی کی طرح اُن کو اُس کی مناسب قیمت نہیں ادا کرنا پڑی۔ اِس کے برخلاف اِس زندگی سے انتساب کے بعد مادّی وسائل اور آسودہ زندگی کی وہ راحت بخشیاں اُن

کے حصّے میں آئیں جن سے بہت سے لوگ عموماً محروم رہا کرتے ہیں۔ اِس کے علاوہ اِس اتفاقی حادثہ، اسیری نے اُن کو عالمی شہرت کا ایسا فائدہ پہنچایا جس سے بہ صورتِ دیگر شاید وہ محروم رہتے۔

جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے، اُن کی افتادِ طبیعت اور نظریاتی وابستگی کے تقاضوں میں ہم آہنگی نہیں۔ ایسے شاعروں کے ساتھ بڑا المیہ یہ ہوتا ہے کہ اُن کی شاعری دو مختلف آوازوں کا مجموعہ بن جاتی ہے۔ شاعر جب کچھ دیر کے لیے مفروضہ پابندیوں سے آزاد ہو جاتا ہے تو طبیعت کے جوہر چمک اٹھتے ہیں۔ پھر جب وہ ظاہری وابستگیوں کی دنیا میں واپس آتا ہے تو شعریت کا آب و رنگ کم ہونے لگتا ہے، احساس و اظہار دونوں کا رنگ بدل جاتا ہے اور اِس طرح عدمِ توازن پیدا ہوتا ہے اور شاعری میں ہمواری نہیں آ پاتی۔

رومانیت فیضؔ کے مزاج کا جزُ ہے جیسے "شعلے میں گرمی اور روشنی"۔ اُن کی شاعری کا سفر رومانیت ہی کے زیرِ سایہ شروع ہوا تھا۔ رفتہ رفتہ وہ اشتراکیت سے اور اُس کے نتیجے میں ذہنی سطح پر سیاسی ہنگاموں سے قریب ہوتے گئے اور اُسی نسبت سے اُن کی شاعری میں ناہمواری نمایاں ہونا شروع ہوئی۔ سیاسی تصوّرات خواہ اُن کے خیالات کا حصّہ بن گئے ہوں، اُن کی طبیعت کا تقاضا نہیں بن سکے (بن بھی نہیں سکتے تھے)۔ اُن کی بہت سی نظموں کا احوال یہ ہے کہ بعض ٹکڑے خالصتاً رومانیت کے آئینہ دار ہیں، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعرانہ مزاج کی لطافت نے اپنے آپ کو نمایاں کر لیا ہے، اور بعض اجزا اُن سے مختلف ہیں، محسوس یہ ہوتا ہے کہ شاعرانہ وجدان اور بے خودیِ تخلیق کا عالم اچانک بدل گیا ہے۔ اِس طرح کلام میں ناہمواری بُری طرح نمایاں ہو جاتی ہے۔

فیضؔ کی شاعری کی اصل خوبی اُن کا وہ پیرایۂ اظہار ہے جس میں تغزل کا رنگ و آہنگ تہ نشیں ہوتا ہے۔ یہی طرزِ بیان اُن کی شاعری کا امتیازی وصف ہے۔ تعبیرات کی نُدرت اور تشبیہوں کی جدّت اِس کے اہم اجزا ہیں۔ اُن کی

نظموں کے ایسے ٹکڑے جن میں یہ اجزا سلیقے کے ساتھ یک جا ہو گئے ہیں، واقعتاً بے مثال ہیں۔ بیان کی شگفتگی ایسے اجزا میں درجۂ کمال پر نظر آتی ہے اور پڑھنے والا کچھ دیر کے لیے کھو سا جاتا ہے۔ مثلاً:

یوں صبا پاس سے گزرتی ہے
جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات

صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار
سرنگوں محو ہیں بنانے میں
دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہرِ خوں، جو مری صدا ہے
وہ موجِ زر، جو تری نظر ہے

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے

اِن مثالیہ ٹکڑوں میں جو رچاؤ، نغمگی اور حُسنِ بیان ہے وہی فیضؔ کا سرمایۂ کمال ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی وہ نظمیں زیادہ کامیاب ہیں جن میں حکایتِ دل کسی لاگ کے بغیر کہی گئی ہے، مثلاً "تنہائی" کا شمار اُن کی اچھی نظموں میں کیا جاتا ہے۔ اُس میں براہِ راست کسی سیاسی اثر یا کسی نظریے سے وفاداری کی ترجمانی کو دخل نہیں، وہ محض تاثرات کی کہانی ہے جس کو مناسب پیرایۂ بیان مل گیا ہے۔ یہ نظم کسی خاص فرد کی ترجمانی نہیں کرتی، صرف احساسِ تنہائی ہے اور بس، اور یہ دُنیا کے بے شمار افراد کی داستانِ احساس ہو سکتی ہے۔ ایک اور نظم دیکھیے عنوان ہے "منظر":

رہ گزر، سایے، شجر، منزل و در، حلقۂ بام

بام پر سینۂ مہتاب کھُلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا آہستہ
حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتّے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دُہرایا کوئی حرفِ وفا آہستہ
تم نے کہا "آہستہ"
چاند نے جھک کے کہا "اور ذرا آہستہ"

(دستِ تہِ سنگ)

اِس نظم میں احساس کی لطافت اور اظہار کا حسن، دونوں خوبیاں یک جا ہو گئی ہیں۔ یہی فیض کا انداز ہے۔ اب اِس کے مقابلے میں اُن کی ایک پُرجوش نظم دیکھیے، عنوان ہے "آج بازار میں پابجولاں چلو":

چشمِ نم جانِ شوریدہ کافی نہیں
تہمتِ عشقِ پوشیدہ کافی نہیں
آج بازار میں پابجولاں چلو

دست افشاں چلو، مست و رقصاں چلو
خاک بر سر چلو، خوں بداماں چلو
راہ تکتا ہے سب شہرِ جاناں چلو

حاکمِ شہر بھی، مجمعِ عام بھی
تیرِ الزام بھی، سنگِ دُشنام بھی
صبحِ ناشاد بھی، روزِ ناکام بھی

ان کا دم ساز اپنے سوا کون ہے
شہرِ جاناں میں اب باصفا کون ہے
دستِ قاتل کے شایاں رہا کون ہے

رختِ دل باندھ لو، دل فگارو چلو
پھر ہمیں قتل ہو آئیں، یارو چلو

(دستِ تہِ سنگ)

نظم میں جوش و خروش ہے، زورِ بیان بھی ہے، جو اِس نظم کے موضوع کا تقاضا ہے، مگر جذبے کی پیچیدگی اور احساس کی تہ داری سے یہ تہی داماں ہے۔ یہ اوسط درجے کی نظم ہے اور اِس سطح کے پڑھنے والوں کو "منظر"، "تنہائی" یا ایسی بعض اور نظموں کے مقابلے میں زیادہ متاثر کرے گی۔ مگر فیضؔ نے اِس سطح سے اُتر کر بھی بہت سی نظمیں کہی ہیں اور اُن نظموں میں وہ بات بھی نہیں جو مندرجہ بالا نظم یا ایسی اور نظموں میں پائی جاتی ہے۔ میں وضاحت کے لیے ایسی ہی ایک نظم کا ابتدائی حصہ نقل کرتا ہوں، عنوان ہے "تم یہ کہتے ہو اب کوئی چارہ نہیں":

تم یہ کہتے ہو وہ جنگ ہو بھی چکی
جس میں رکھا نہیں ہے کسی نے قدم
کوئی اُترا نہ میداں میں، دشمن نہ ہم
کوئی صف بن نہ پائی نہ کوئی علم
منتشر دوستوں کو صدا دے سکا
اجنبی دشمنوں کا پتا دے سکا

تم یہ کہتے ہو اب کوئی چارا نہیں
جسم خستہ ہے، ہاتھوں میں یارا نہیں
اپنے بس کا نہیں بارِ سنگِ ستم
بارِ سنگِ ستم، بارِ کہسارِ غم
جس کو چھو کر سبھی اک طرف ہو گئے
بات کی بات میں ذی شرف ہو گئے

(دستِ تہِ سنگ)

یہ نظم بالکل سپاٹ ہے، نہ حسنِ ادا، نہ زورِ بیان۔ ایسی نظموں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ بات وہی ہے کہ وہ جس شدت کے ساتھ سیاسی وقائع نویسی کی طرف مائل ہوتے گئے، اسی نسبت سے اپنے آپ سے دور اور بے رنگی سے قریب ہوتے گئے ہیں۔ اُن کے ایک مجموعے "سرِ وادیِ سینا" کا آغاز جس نظم سے ہوتا ہے، اُس کا عنوان ہے "انتساب"، اُس میں لکھتے ہیں:

کلرکوں کی افسردہ جانوں کے نام
پوسٹ مینوں کے نام
تانگے والوں کے نام
ریل بانوں کے نام
کارخانے کے بھوکے جیالوں کے نام
بادشاہِ جہاں، والیِ ماسوا، نائب اللہ فی الارض
دہقاں کے نام
جس کے ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے
جس کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے
ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹوار نے کاٹ لی

دوسری مالیے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی
جس کی پگ زور والوں کے پاؤں تلے
دھجیاں ہو گئی ہیں

خاصی طویل نظم ہے، یہ محض سیاسی نعرے بازی ہے۔ ایسے مقامات پر وہ شاعر کے بجائے کم رتبہ سیاسی مقرّر نظر آتے ہیں۔ اس طرح مجموعی طور پر شاعری میں عدم توازن کا نقش گہرا ہوتا رہتا ہے۔

(۲)

جب خیالات میں تنوّع نہیں رہتا تو عام طور پر الفاظ کی تعداد بڑھ جاتی ہے، یعنی الفاظ کی کثرت خیالات کی کمی کا کفارہ ادا کرتی ہے۔ لفظ بہت سے، مفہوم ذرا سا۔ جوش صاحب نے ایسی لفّاظی کی بے شمار مثالیں اپنے مجموعوں میں محفوظ کر دی ہیں۔ فیض کے یہاں اس کی بدترین مثالیں ملتی ہیں۔ اُن کی شاعری کی عمر جس قدر بڑھتی جاتی ہے، اسی قدر اس لفظی نمایش میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ اِس جھوٹی نمایش میں وہ اِس طرح کھو جاتے ہیں کہ اُن کو یہ بھی محسوس نہیں ہوتا کہ خاص خاص لفظوں کا معنویت سے کچھ تعلّق بھی ہے۔

فضول لفظ آرائی نے اُن کے کلام میں ایک اور خرابی پیدا کی ہے کہ بہت سے مقامات پر سادہ سی بات بڑے تکلّف کے ساتھ کہی گئی ہے۔ سیدھی سی سامنے کی بات ہے لیکن غیر ضروری لفظوں کے پھندوں میں اُس کو کسا گیا ہے۔ یا تعبیر میں کا واک پن اِس طرح در آیا ہے کہ سادگی کی جگہ تکلّف نے لے لی ہے بھدّے پن کے ساتھ۔ زبان و بیان کی تباہ کاری اور کلام کی بے اثری میں بہت سے اضافے اِس طرح بھی ہوئے ہیں۔ تفصیل تو آگے آئے گی، یہاں پر دو چار مثالیں پیش کرنا چاہوں گا:

ہم پہ وارفتگیِ شوق کی تہمت نہ دھرو — ہم کہ رمّازِ رموزِ غمِ پنہانی ہیں

اپنی گردن پہ بھی ہے رشتہ فگن خاطرِ دوست
ہم بھی شوقِ رہِ دلدار کے زندانی ہیں
(جرسِ گل کی صدا)

پُر شور الفاظ کا ہجوم سامنے ہے۔ "رمّازِ رموزِ غمِ پنہانی" بڑی مرعوب کن ترکیب ہے، مگر افسوس کہ اُردو والے اِس لفظ "رمّاز" سے باخبر نہیں۔ تیسرے مصرعے میں گردن پر خاطرِ دوست کا رشتہ فگن ہونا بھی آرایشِ لفظی کا دل چسپ منظر تو ہو سکتا ہے مگر یہ بھی غیر تناسب لفظوں کا مجموعہ ہے۔ معروف شعر ہے:

رشتہ اے در گردنم افگندہ دوست
می برد ہر جا کہ خاطر خواہِ اوست

اِس شعر کی بنیاد پر خاطرِ دوست کا رشتہ اپنی گردن پر ڈالا گیا ہے اور کہا گیا ہے کہ اپنی گردن پر خاطرِ دوست رشتہ فگن ہے۔ کوئی حد ہے اِس رعایتِ لفظی کی، بھدّے پن کی اور بہت سے لفظوں کو جمع کر دینے کے فضول شوق کی! اُن کی نظم "شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" کا ایک ٹکڑا:

شاید کہ اُنھی ٹکڑوں میں کہیں
وہ ساغرِ دل ہے، جس میں کبھی
صد نازسے اُترا کرتی تھی
صہبائے غمِ جاناں کی پری

ساغرِ دل میں صہبائے غمِ جاناں کی پری صد ناز سے اُترا کرتی تھی، خوب! پہلے غمِ جاناں کو صہبا بنایا، پھر اُس صہبا کو پری بنایا اور پھر اُس پری کو دل کے ساغر میں اُتارا۔ یہ ایسا پُر تکلف اندازِ بیان ہے جس کو حُسنِ بیان سے ربط ہو ہی نہیں سکتا۔ "صد ناز سے اترنا" کی بدذوقی اِس پر مستزاد ہے —— اِس سے بھی زیادہ بھدّی مثال:

جب بھی ابروئے درِ یار نے ارشاد کیا
جس بیاباں میں بھی ہم ہوں گے چلے آئیں گے
(جرسِ گل کی صدا)

دریار کو پہلے (غالباً محراب کی رعایت سے) "ابرو" بنانا اور پھر اُس ابرو سے ارشاد کرانا، کس قدر تکلف ہے اِس میں! "دریار کے ابرو نے ارشاد کیا" کس قدر بھدا پن ہے اِس جملے میں! امانت زندہ ہوتے تو "دریار" کو "ابرو" شاید وہ بھی نہ بنا پاتے۔

ع مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی

"مطلق الحکم" بھاری بھرکم مرکب ضرور ہے، مگر اِس مصرعے میں یہ ہے بے معنی۔ بجائے خود بھی یہ کوئی لفظ نہیں۔

ع طیش کی آتشِ جرّار کہاں سے لاؤں

"آتشِ جرّار" بھی "مطلق الحکم" کی طرح ہے۔ نظر فریب، مگر معنی سے تہی داماں۔ "لشکرِ جرّار" اگر درست ہے تو اُس سے یہ تو لازم نہیں آتا کہ "آبِ جرّار" اور "خاکِ جرّار" اور "آتشِ جرّار" جیسے مرکبات بھی درست ہوں۔ ہر نکتہ مقامے دارد:

ع: لاؤ سُلگاؤ کوئی جوشِ غضب کا انگار

شوریدہ بیانی کا حق شاید ادا ہو گیا ہو، مگر انگار سلگانے کا جواز کہاں سے آئے گا! وہی لفظی طمطراق۔

دولتِ لب سے پھر اے خسروِ شیریں دہناں آج ارزاں ہو کوئی حرف شناسائی کا
پھر وہی جاں بہ لبی لذّتِ مے سے پہلے پھر وہ محفل جو خرابات نہ ہونے پائی
پھر دمِ دید رہے چشم و نظر دید طلب پھر شبِ وصل ملاقات نہ ہونے پائی

کوئی دم بادبانِ کشتیِ صہبا کو تہ رکھو
ذرا ٹھہرو، غبارِ خاطرِ منزل ٹھہر جائے

بساطِ رقص پہ صد شرق و غرب سے سرِ شام دمک رہا ہے تری دوستی کا ماہِ تمام
گلے میں تنگ ترے حرفِ لطف کی بانہیں پسِ خیال کہیں ساعتِ سفر کا پیام

(سنکیانگ)

خط کشیدہ ٹکڑے غیر مناسب آرایشِ لفظی کی بدترین مثالیں ہیں مثلاً آخری بند میں لفظ جس طرح جمع کیے گئے ہیں وہ دیدنی ہے۔ خاص طور پر پہلے مصرعے میں "صدِ شرق و غرب" یہ لفظ پسندی اور لفظ آرائی کے شوقِ فضول کا کرشمہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ماہِ تمام دمک رہا ہے، لیکن زبان کا مزاج شناس بول اٹھے گا کہ 'ماہِ تمام' کے لیے 'دمکنا' نہیں آسکتا۔ تیسرے مصرعے میں بیان کے تکلف نے بد ذوقی کا مظاہرہ کیا ہے "تیرے حرفِ لطف کی باہیں گلے میں تنگ ہیں" خوب! حرفِ لطف سے باہیں بنانا اور پھر اُن کو "گلے میں تنگ" کرنا، یہ اُنھی سے ہو سکتا ہے۔

ابھی سے یاد میں ڈھلنے لگی ہے صحبتِ شب | ہر ایک روے حسیں ہو چلا ہے بیش حسیں
ملے کچھ ایسے، جُدا یوں ہوئے کہ فیض اب کے | جو دل پہ نقش بنے گا، وہ گُل ہے داغ نہیں

(ایضاً)

ہر ایک روے حسیں بیش حسیں ہو چلا ہے' یہ اُردو کا اندازِ بیان نہیں۔ لفظ ضرور حسین ہیں اور بہت سے ہیں۔ آخری مصرعے میں نقش، گل، داغ، کئی لفظ یک جا ہو گئے ہیں، دل بھی موجود ہے، مگر یہ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی تازہ وارد ٹوٹی پھوٹی اُردو میں کچھ کہہ رہا ہے۔ مصرع میں رعایتِ لفظی کی نسبت کے ساتھ کئی لفظ رکھ دیے گئے ہیں، اور مصرع بہ ظاہر بول اٹھا ہے مگر اجنبی زبان میں۔

دیر سے منزلِ دل میں کوئی آیا نہ گیا
فرقتِ درد میں بے آب ہوا تختۂ داغ

"منزلِ دل" ہی کیا کم تھی کہ اُس پر 'تختۂ داغ' کا اضافہ کیا گیا اور پھر اُس تختے کو 'بے آب' بنایا گیا۔

ایک بار اور مسیحاے دلِ دل زدگاں
کوئی وعدہ، کوئی اقرار مسیحائی کا

"مسیحاے دلِ دل زدگاں" وہی لفظی طمطراق جسے سادگی سے بیر

ہوتا ہے اور تاثیر سے نفرت۔

کس حرف پہ تو نے گوشۂ لب اے جانِ جہاں غمّاز کیا
اعلانِ جنوں دل والوں نے اب کے بہ ہزار انداز کیا

(اے جانِ جہاں تو نے کس حرف پہ گوشۂ لب غمّاز کیا، بات کیا ہوئی؟ لفظوں کے ہجوم میں مفہوم کہیں کھو گیا ہے۔ (گوشۂ لب غمّاز کرنا، اِس کا مطلب میں نہیں سمجھ سکا۔ گوشہ، لب، حرف، غمّاز، جانِ جہاں؛ لفظوں کی دھوم دھام بہت ہے، معنی کا پتا نشان نہیں ملتا۔

صلیب و دار سجاؤ کہ جشن کا دن ہے

گرجے ہیں بہت شیخ سرِ گوشۂ منبر
برسے ہیں بہت اہلِ حکم بر سرِ دربار

صلیب و دار، سرِ گوشۂ منبر اور بر سرِ دربار میں وہی ذوقِ لفظ پسندی کار فرما ہے۔ سرِ منبر اور سرِ دربار لکھتے تو فالتو لفظوں کی کھپت کیسے ہوتی۔

یہی کنارِ فلک کا سیہ تریں گوشہ
اِسی کو مطلعِ ماہِ تمام کہتے ہیں

مقصود ہے فلک کا سیہ تریں گوشہ، مگر لکھا گیا کنارِ فلک کا سیہ تریں گوشہ، وہی لفظ پسندی کا ذوقِ فضول۔ اِس طرح کی فضول پسندی شروع میں اُن کے یہاں کچھ کم تھی۔ وہ جس تیزی کے ساتھ سیاسی معاملات کو نظم کی طرف مائل ہوتے گئے، اُسی نسبت سے یہ عیب آفریں شوق بھی بڑھتا گیا اور اب وہ اِس کے بے طرح اسیر ہو کر رہ گئے ہیں۔ ستم بالائے ستم یہ کہ اِس لفظ آرائی نے اِس زمانے میں اُن کے معتقدوں اور مقلّدوں کے یہاں بہت فروغ پایا ہے۔ اور مزید ستم یہ ہوا ہے کہ محض نظریاتی اتفاق کی بنا پر لوگ اِن سارے پہلوؤں کی طرف سے آنکھیں بند کر کے اُن کی شاعری کی تعریف میں

رطبُ اللّسان رہے ہیں۔ اِس غیر ادبی ستایش گری نے سب سے زیادہ نقصان پہنچایا خود فیضؔ کو، کہ وہ اپنی کم زوریوں سے باخبر نہیں ہوسکے۔ جو سلوک کرشن چندر نے افسانے کی زبان کے ساتھ کیا تھا کہ اُس کو لفظوں کا آرایش کدہ بنادیا، اور افسانہ عطاء اللہ شاہ بخاری کی تقریر بن کر رہ گیا؛ وہی سلوک کیا فیضؔ نے نظموں کی زبان کے ساتھ۔ فرق بس یہ ہے کہ کرشن چندر کو اردو لکھنا آتا تھا۔ وہ شخص لفظوں کا مزاج شناس تھا اور زبان کا بھی مزاج شناس تھا۔ اسی لیے ذہن آسانی کے ساتھ اُس خطابت کو قبول کرلیا کرتا تھا، مگر فیضؔ اس معاملے میں "اتائی"، بلکہ اناڑی ہیں، اِس لیے اُن کی لفّاظی بے کیفی میں اضافے کیا کرتی ہے۔

(۳)

لفظ پسندی کے اِس رُجحان کی ایک اور طرح نمود ہوئی ہے اور وہ اِس طرح کہ اُن کی نظموں میں نامناسب صفاتی الفاظ اور اُردو کے لحاظ سے ناقابلِ قبول استعاروں کی بہتات ہے۔ اِن دو خامیوں نے اُن کی نظموں کے اکثر اجزا کو مسخ کردیا ہے، کیوں کہ خیال کی لطافت اور اظہار کی دل کشی اجنبیّت کے دُھندلکے میں گم ہوگئی ہے۔ صفات کے انتخاب میں موصوف سے مناسبت اور استعارے میں خاص نسبت کا لحاظ اگر نہ رکھا جائے تو پھر صفات اور تعبیرات میں ناقابلِ قبول حد تک نامانوس پن پیدا ہوجاتا ہے۔ اصل میں بہت سے مقامات پر انگریزی سے براہِ راست ترجمہ کردینے والا انداز پایا جاتا ہے اور ایسے بیش تر ترجمے اُردو کے مزاج سے کچھ مناسبت نہیں رکھتے، اجنبی اور بے جوڑ معلوم ہوتے ہیں، مثلاً:

جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے
ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا

صبحِ بغاوت کا گلشن

میٹھا نور، کڑوی آگ اور گلشن پھوٹنا! ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو اُردو سے اور اُس کے اسالیب سے دل چسپی ہی نہیں۔ اِس سہل پسندی میں لفظی ترجمہ کرنے کی بد مذاقی کارفرما ہے۔ بعض اور مثالیں:

ع — ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں

〃 — اس در سے بہے گا تری رفتار کا سیماب

〃 — دشمن لہو سے رات کی کالک ہوئی ہے لال

〃 — آجاؤ مست ہو گئی میرے لہو کی تال

〃 — اس بزم میں اپنی مشعلِ دل بسمل ہے تو کیا رقصاں ہے تو کیا

خط کشیدہ ٹکڑوں میں اجنبیت کا گہرا رنگ بھرا ہوا ہے اور "ساغرِ ناب" تو یکسر مہمل ہے۔ ناب، شراب کی صفت تو ہو سکتی ہے، ساغر کی نہیں۔ رفتار کا سیماب در سے بہے گا اور لہو کی تال مست ہو گئی ہے! یہ سب بیان کی ستم ظریفیاں ہیں۔ یہی حال مشعل کے بسمل ہونے کا ہے۔ کسی قرینے کے بغیر یہ صفت مناسبت سے محروم رہے گی۔

اِسی طرح "صفتِ منتقلہ" کی اُن کے یہاں بہتات ہے۔ انگریزی میں ٹرانسفرڈ ایپی تھٹ کی جو بھی صورت ہو، اُردو میں یہ صنعت اُس طرح قابلِ قبول ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اُردو میں ایک موصوف کی صفت دوسرے موصوف کی طرف منتقل ہوتی ہے استعارے کے واسطے سے، اور استعارے میں "وجہِ جامع" یعنی نسبتِ خاص کی رعایت ملحوظ نہیں رکھی جائے گی تو اُس استعارے میں اِس قدر اجنبیت آجائے گی کہ وہ اُردو کے لیے قابلِ قبول نہیں ہوگا۔ انگریزی میں [illegible] ٹھیک ہے، لیکن اُردو میں اِس کا ترجمہ "بے چین تکیہ" بے جوڑ معلوم ہوگا۔ مثلاً فیضؔ کے اِس شعر کو دیکھیے:

دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے — چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے

یہاں "بے صبر خواب گاہوں" کی یہی صورت ہے کہ اُردو کے لیے یہ محض اجنبی ہے۔ یا مثلاً یہ مصرع:

آ جاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال

"آنکھوں سے، چھال چھیلنا" اُردو کا اندازِ بیان نہیں۔ "غم" کو پہلے "چھال" بنانا اور پھر اُس کو آنکھوں سے متعلق کرنا بیان کا ایسا تکلّف ہے جس میں بدذوقی کے سوا اور کچھ نہیں۔ ذیل میں زنداں نامہ سے ایک نظم نقل کی جاتی ہے۔ اِس نظم میں وہ سب معائب یک جا ہو گئے ہیں جن کا ذکر کیا گیا ہے۔ نظم کا عنوان ہے "دریچہ":

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے پر
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے
ہر ایک وصلِ خداوند کی امنگ لیے

کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہِ تاب ناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسارِ دونیم
کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں

ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے اُن کے
شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں

صلیب پر مہِ تاب ناک کو قتل کرنا، اُس پر شاخسارِ دونیم کا سرمست ہونا، بادِ صبا کو ہلاک کرنا اور ابرِ بہار کو قربان کرنا، صلیب کا وصلِ خداوند کی امنگ لیے ہونا، خداوندگانِ مہر و جمال کے شہید جسم، اور پھر اُن شہید جسموں کا سلامت اٹھایا جانا! اِن سب میں ترجمہ کر دینے والا ایسا انداز

پایا جاتا ہے جس کو صحتِ زبان اور فصاحتِ بیان سے کچھ نسبت نہیں۔ اِس اجنبی انداز نے پوری نظم کو کم رُتبہ اور بے اثر بنا کر رکھ دیا ہے۔ آخری بند میں "ہر آئے دن" نے روزمرّہ کو تباہ کر دیا ہے۔ "آئے دن" کہتے ہیں نہ کہ "ہر آئے دن"

(۴)

فیضؔ کے یہاں عدمِ توازن شکلیں بدل بدل کر رونما ہوتا ہے۔ نظم میں جو گٹھاو ہونا چاہیے اور جس طرح مختلف اجزا کو ایک کُل میں تبدیل ہو جانا چاہیے، بیش تر نظموں میں وہ بات پیدا نہیں ہو پاتی۔

(۱) اِس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ کچھ نظموں میں زورِ بیان اور حسنِ تناسب آخر تک یکساں نہیں۔ ایک بند خاصا چُست ہے دوسرا اُتنا ہی سُست، ایک بلند ہے دوسرا پست، اور اِس طرح پوری نظم تناسبِ بیان سے معرّا ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی نظم میں ترتیبِ خیال یا کسی جذبے کے مدّو جزر کی رعایت سے ہلکے اور تیز لہجے کا امتزاج ناگزیر ہوتا ہے، وہ عیب نہیں حسن ہے؛ لیکن جہاں یہ صورت نہ ہو، محض عدمِ قدرت یا بے توجّہی کی وجہ سے یہ صورت رونما ہوئی ہو، وہاں یہ بلندی اور پستی سخت قابلِ اعتراض ہوتی ہے، کیوں کہ اِس طرح نظم کا سارا حُسن تباہ ہو جاتا ہے۔ ایک مثال سے اِس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اُن کی ایک مشہور نظم ہے جس کا عنوان ہے "نثار میں تری گلیوں پہ" اُس کا پہلا بند ہے:

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر بچا کے چلے، جسم و جاں بچا کے چلے
ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظمِ بست و کشاد
کہ سنگ و خشت مقیّد ہیں اور سگ آزاد

دوسرا بند ہے:

بہت ہے ظلم کے دستِ بہانہ جو کے لیے
جو چند اہلِ جنوں تیرے نام لیوا ہیں
بنے ہیں اہلِ ہوس مدعی بھی، منصف بھی
کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں
مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

صاف ظاہر ہے کہ پہلے بند کے زورِ بیان کے مقابلے میں دوسرا بند کم زور ہے اور بندشیں بھی سُست ہیں۔ تیسرا بند ہے:

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اُٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رُخ پر بکھر گئی ہوگی
غرض تصوّرِ شام و سحر میں جیتے ہیں
گرفتِ سایۂ دیوار و در میں جیتے ہیں

یہ بند پہلے بند کی طرح بڑی حد تک چُست ہے۔ چوتھا بند ہے:

یونہی ہمیشہ اُلجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ اُن کی رسم نئی ہے، نہ اپنی ریت نئی
یوں ہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ اپنی ہار نئی ہے، نہ اُن کی جیت نئی
اِسی سبب سے فلک کا گلا نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

یہ بند دوسرے بند کی طرح سُست ہے اور اِس طرح پوری نظم غیر

متوازن ہو کر رہ گئی ہے۔

(۲) ایک صورت یہ ہے کہ بند کا پہلا ٹکڑا (بند ہو یا شعر) ہر لحاظ سے خوب ہے، اور دوسرا ٹکڑا زبان یا بیان کے ایسے عیبوں سے گراں بار ہے کہ ذہن کو اچانک جھٹکا لگتا ہے، طبیعت بے مزہ بلکہ بدمزہ ہو جاتی ہے اور تاثر دم توڑ دیتا ہے۔ مثلاً اُن کی ایک مشہور نظم کا پہلا بند ہے:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

کس دھوم دھام کا بند ہے! تشبیہوں کی نُدرت، بندشوں کی چستی، بیان کا زور اور حسن؛ ہر چیز کانٹے کی تُلی ہوئی ہے۔ دوسرا بند شروع ہوتا ہے:

ابھی زنجیر چھنکتی ہے پسِ پردۂ ساز
مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی
ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں
لغزشِ پا میں ہے پابندیِ آداب ابھی

پہلے مصرعے پر نظر رکتی ہے، ذہن کچھ اُلجھتا ہے کہ دوسرے مصرعے میں "مطلق الحکم" کی جو معنی سے بے نیاز ترکیب ہے وہ سوالیہ نشان کی صورت میں سامنے آ جاتی ہے۔ اِسی کے ساتھ "ساغرِ ناب" کا مہمل پن بھی اُبھر آتا ہے اور سارا طلسم ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتا ہے۔

یا مثلاً اُن کی ایک مشہور نظم ہے "دعا" اُس کا آغاز اِس طرح ہوتا ہے:

آیئے ہاتھ اٹھائیں ہم بھی
ہم، جنھیں رسمِ دعا یاد نہیں
ہم، جنھیں سوزِ محبت کے سوا
کوئی بُت، کوئی خدا یاد نہیں

اُٹھان اچھی ہے۔ اِس کے بعد کا بند ہے:

آیئے عرض گزاریں کہ نگارِ ہستی
زہرِ امروز میں شیرینیِ فردا بھر دے
وہ جنھیں تابِ گراں باریِ ایام نہیں
اُن کی پلکوں پہ شب و روز کو ہلکا کر دے
جن کی آنکھوں کو رُخِ صبح کا یارا بھی نہیں
اُن کی راتوں میں کوئی شمع منوّر کر دے
جن کے قدموں کو کسی رہ کا سہارا بھی نہیں
اُن کی نظروں پہ کوئی راہ اُجاگر کر دے

زہر میں شیرینی بھر دینا، نہایت غیر مناسب اور نا قابلِ قبول پیرایۂ گفتار ہے۔ زہر میں شیرینی نہیں بھری جاتی، یہ مہمل بات ہے۔ مفہوم سلیقے کے ساتھ معرضِ بیان میں نہیں آپایا۔ دوسرا شعر اس سے بھی زیادہ قابلِ اعتراض ہے۔ پلکوں پہ شب و روز کو ہلکا کرنا، بہ ظاہر مفہوم سے عاری ہے اور اُردو کا اندازِ بیان بھی نہیں۔ اِس شعر میں گراں باری اور ہلکا کی رعایتِ لفظی اور بھاری بھرکم لفظوں کے سوا اور کچھ نہیں، اگر کچھ ہے تو غلط نگاری اور بیان کا اُلجھاو ہے۔ یہی حال تیسرے شعر کا ہے۔ "آنکھوں کو رُخِ صبح کا یارا نہیں" یہ مناسب طرزِ کلام نہیں۔ اِسی طرح شمع منوّر کرنا بھی خوب نہیں۔ شمع منوّر نہیں کی جاسکتی، راتیں منوّر ہو سکتی ہیں۔ چوتھے شعر میں بھی اُردو پن مرحوم ہو کر رہ گیا ہے۔ نظروں پہ راہ اجاگر کرنا اُردو کا پیرایۂ اظہار نہیں، اجنبیت کے گہرے رنگ میں

ڈوبا ہوا ترجمہ معلوم ہوتا ہے — پلکوں پر شب و روز کو ہلکا کرنا، نظروں پر راہ اُجاگر کرنا، شمع منوّر کرنا اور زہر میں شیرینی بھر دینا؛ اِن سب غلط گفتاریوں نے پورے بند کو بے رنگ بنا دیا ہے۔ تیسرا بند ہے:

جن کا دیں پیرویِ کذب و ریا ہے، اُن کو
ہمتِ کُفر ملے، جُراتِ تحقیق ملے
جن کے سر منتظرِ تیغِ جفا ہیں، اُن کو
دستِ قاتل کو جھٹک دینے کی توفیق ملے

یہ بند ہر لحاظ سے خوب ہے، بل کہ خوب تر۔ حُسنِ بیان، زورِ بیان، لطفِ سخن، سبھی کچھ موجود ہے۔ اِس کے بعد آخری بند آتا ہے:

عشق کا سرِّ نہاں، جانِ تپاں ہے جس سے
آج اقرار کریں اور تپش مٹ جائے
حرفِ حق دل میں کھٹکتا ہے جو کانٹے کی طرح
آج اظہار کریں اور خلش مٹ جائے

زبان کا مزاج شناس بول اٹھے گا کہ ’آج اقرار کریں‘ اور ’آج اظہار کریں‘ یہ دونوں ٹکڑے چسپاں نہیں ہوتے۔ نثر یوں ہوگی: ”عشق کا سرِّ نہاں... اقرار کریں“ اور ”حرفِ حق اظہار کریں“ اور یہ صحیح طرزِ کلام نہیں۔ اِس کے علاوہ تپش کا مٹ جانا تو کوئی اچھی بات نہیں! حرفِ حق نہ کہہ پانے کی خلش مٹ جائے (یعنی حق بات کہہ دی جائے) یہ تو ٹھیک ہے، مگر تپشِ عشق مٹ جائے، یہ آرزو تو خوب نہیں۔ تپش اور خلش کے قافیوں نے دراصل یہاں اُن کو دھوکا دیا ہے اور ناخوب کو خوب بنا دیا ہے۔

(۳) کبھی یہ ہوتا ہے کہ نظم میں غیر ضروری اجزا ہوتے ہیں۔ یہ دراصل نتیجہ ہوتا ہے اِس کا کہ نظم کی تشکیل اور تعمیر کے لیے جن باتوں کا لحاظ رکھنا چاہیے اُن کی طرف توجہ نہیں کی جاتی۔ یہ فیضؔ کی شاعری کا بہت کم زور پہلو ہے اور اُن

کی بہت سی نظمیں اِس خامی کا شکار ہوئی ہیں۔ میں اِس کی صرف ایک مثال پیش کروں گا۔ اُن کی نظم "دستِ تہِ سنگ" ذیل میں نقل کی جاتی ہے، یہ اُن کے مجموعے دستِ تہِ سنگ میں شامل ہے (شائع کردہ مکتبۂ کارواں، لاہور)

۱۔ بیزار فضا، درپئے آزارِ صبا ہے — یوں ہے کہ ہر اک ہمدمِ دیرینہ خفا ہے
۲۔ ہاں بادہ کشو! آیا ہے اب رنگ پہ موسم — اب سیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے
۳۔ امڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات — چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے
۴۔ وہ چیز بھری ہے کہ سُلگتی ہے صراحی — ہر کاسۂ مے، زہرِ ہلاہل سے سوا ہے
۵۔ ہاں جام اٹھاؤ کہ بہ یادِ لبِ شیریں — یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے
۶۔ اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے — مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے
۷۔ احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلا ہے — اُس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
۸۔ ہر صبحِ گلستاں ہے ترا روئے نگاریں — ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے
۹۔ ہر بھیگی ہوئی رات، تری زلف کی شبنم — ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے
۱۰۔ ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک — ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
۱۱۔ تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے — وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے
۱۲۔ زندانِ رہِ یار میں پابند ہوئے ہم — زنجیر بکف ہے نہ کوئی بند بہ پا ہے
۱۳۔ مجبوری و دعوائے گرفتاریِ الفت — دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

شروع کے پانچ شعروں کو اس مجموعۂ ابیات سے نکال لیا جائے تو یہ اپنی جگہ پر مکمل قطعہ ہوگا یا مسلسل غزل (خیر، نظم کہ لیجیے) اِس ٹکڑے میں مفہوم کی تکمیل ہو گئی۔ موضوع کے لحاظ سے اس میں جوشِ بیان بھی ہے جس کا آہنگ پانچوں شعروں میں یکساں رہتا ہے مگر طوالت پسندی نے اِس آہنگ اور تاثر، دونوں کو کم اثر بنانے کے لیے غیر ضروری ٹکڑوں کا اضافہ کیا۔ چھٹا شعر متفرقات کے ذیل میں آتا ہے اور اُس نے تاثر کو منتشر کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی کیا ہے کہ اُس آہنگ کو بھی مدھم کر دیا ہے۔ اِس شعر کو پڑھتے ہی پچھلا

تاثر اور آہنگ ٹوٹنے لگتا ہے، اُتار شروع ہو جاتا ہے اور ساتواں شعر اس انتشار کی تکمیل کر دیتا ہے اور اس شعر تک آتے آتے پچھلے ٹکڑے کا آہنگ دم توڑ دیتا ہے۔ اِس کے بعد آٹھویں، نویں اور دسویں شعر میں ایک اور نقش اُبھرتا ہے اور ابھی وہ مکمّل نہیں ہو پاتا کہ گیارھویں شعر کی مختلف فضا اُس نقش کو دھندلا دیتی ہے۔ یہ نظم (یا صحیح معنی میں مجموعۂ اشعار) مختلف المزاج اور مختلف الآہنگ اجزا کا مجموعہ ہے، جس کو غیر ضروری اشعار کے اضافے نے مجموعۂ بے ربطی بنا دیا ہے۔ فیضؔ اکثر نظم کی ٹھاٹ بندی (تشکیل، تعمیر، ارتقا) کی طرف توجہ نہیں کرتے، اِس لیے اُن کی بہت سی نظموں میں غیر ضروری اضافے پائے جاتے ہیں، جن کی وجہ سے نظم کا گٹھاو ختم ہو جاتا ہے۔ تاثر اور آہنگ کی گہرائی اور گیرائی باقی نہیں رہتی اور عدم توازن کو فروغ ملتا ہے۔

(۵)

فیضؔ کی شاعری کا کم زور ترین پہلو یہ ہے کہ زبان اور بیان کے مختلف قسم کے عیب اُس میں بہ کثرت پائے جاتے ہیں۔ ایسی خامیاں کچھ نہ کچھ اور شاعروں کے یہاں بھی مل جاتی ہیں مگر فیضؔ کے یہاں اُن کی اِس قدر بہتات ہے جس قدر امانت کے یہاں ضلع جگت کی۔ شاعری اور معائب میں لازم وملزوم والی بات پیدا ہو جائے تو یہ کچھ اچھی بات نہیں۔ وہ الفاظ کے انتخاب میں بہت غیر محتاط ہیں۔ تشبیہوں اور استعاروں میں مناسب اور غیر مناسب پر اُن کی نظر نہیں رہتی۔ کبھی کبھی تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ کوئی تازہ وارد ہے جو زبان کے نکات سے ناآشنا اور بیان کے اسرار سے نامحرم ہے۔ عربی وفارسی کے پُرشکوہ الفاظ کھپانے کے وہ بہت شائق معلوم ہوتے ہیں، مگر اکثر اوقات وہ یہ نہیں دیکھتے کہ تقاضائے کلام کیا ہے، تقاضائے مفہوم کیا ہے اور تقاضائے زبان کیا ہے۔ اِس پھیر میں وہ مطلق الحکم جیسی ترکیبیں وضع کرنے سے دریغ

نہیں کرتے اور " ساغرِ ناب " جیسے مرکّبات گھڑنے میں تکلّف نہیں کرتے اور یہ زحمت گوارا نہیں کرتے کہ ذرا یہ بھی دیکھ لیں کہ معنویت کی جان پر کیا ستم توڑا ہے اُنھوں نے، اور زبان کی کیا گت بنائی ہے۔ " غزل ابتدا کرو " اور " آپ بات کرو " جیسے اجزا اُن کو اجنبی نہیں معلوم ہوتے اور " میٹھا نور " اور " کڑوی آگ " جیسے ٹکڑے اُن کی خوش مذاقی پر گراں نہیں گزرتے۔

اِس بے راہ روی کے فروغ میں اُن کے مصلحت پسند ثنا خوانوں کا بہت بڑا حصّہ ہے۔ چوں کہ اُن کو مجاہد کا منصب بخش دیا گیا، اِس لیے اُن کی ہر بات آیت و حدیث ہو کر رہ گئی۔ اُن کے کلام میں زندانیت اور انقلابیت کو تلاش کیا گیا اور اُسی کے گُن گائے گئے۔ اُن کی کم زور سے کم زور نظم اور غزل کو اُردو کی اعلا تخلیق بتایا گیا اور اِس آوازہ گری میں معقول و غیر معقول سبھی لوگ ہم آواز ہو گئے۔ اگر کبھی کسی نے زبان یا بیان کے کسی پہلو کی طرف توجّہ دلائی تو اُس کو لفظ پرست، روایت پرست اور رجعت پرست کہا گیا۔ یہ فرض کر لیا گیا کہ اگر کوئی شخص فیض (یا کسی اور ترقی پسند شاعر) پر کوئی اعتراض کرتا ہے تو وہ ترقی پسندی کا مخالف ہے، مخالف ہے تو رجعت پرست ہوا اور رجعت پرستوں کی بات کیوں سُنی جائے۔ اِس صورتِ حال کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ زبان و بیان پر گفتگو کرنا گھٹیا درجے کا کام قرار پایا۔ اِس غلط اندیشی کا خمیازہ بھگتنا پڑا اُن شاعروں کو جن کو ضرورت تھی صحیح مشوروں کی۔ اِس محرومی نے غلط گوئی کو بڑھاوا دیا اور شاعری معائب سے بوجھل ہو کر اپنے ظاہری حسن کو کھو بیٹھی۔ یہ دیکھ کر بہت دُکھ ہوتا ہے کہ فیضؔ جیسا شاعر اس اعتبار سے بہت گھاٹے میں رہا کہ اُس کی شاعری میں زبان و بیان کی خامیاں اِس طرح آمیز ہو گئی ہیں کہ دونوں کا تصوّر ایک ساتھ ذہن میں آتا ہے۔

ذیل میں پہلے اُن کے مجموعۂ کلام دستِ تہِ سنگ سے ایسی کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ اِن کی حیثیت بس " نمونۂ کلام " کی سی ہے، مگر عبرت حاصل

کرنے کے لیے یہ بھی کچھ کم نہیں۔

یوں گماں ہوتا ہے، بازو ہیں مرے ساٹھ کروڑ
اور آفاق کی حد تک مرے تن کی حد ہے
دل مرا کوہ و دمن، دشت و چمن کی حد ہے

(پیکنگ)

آخر کے دونوں مصرعے عجز بیانی کی مثال ہیں۔ "میرے تن کی حد آفاق کی حد تک ہے" یہ اُردو کا اندازِ بیان نہیں۔ اِسی نظم کا دوسرا بند ہے:

میرے کیسے میں ہے راتوں کا سیہ فام جلال
میرے ہاتھوں میں ہے صبحوں کی عنانِ گلگوں
میری آغوش میں پلتی ہے خدائی ساری
میرے مقدور میں ہے معجزۂ کن فیکوں

(ایضاً)

دوسرے اور تیسرے مصرعے کے مقابلے میں پہلا مصرع غیر مناسب اندازِ بیان کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ آغوش میں خدائی کا پلنا اور ہاتھ میں عناں ہونا تو ٹھیک ہے، مگر ان کے مقابلے میں کیسے میں جلال ہونا، بے جوڑ بات ہے۔ جلال کو کیسے میں نہیں رکھا جاتا۔ زبان کا مزاج شناس یہ بھی نہیں کہے گا کہ معجزہ میرے مقدور میں ہے۔ اِس کے علاوہ 'کن فیکون' کا تعلق معجزے سے نہیں۔

کوئی دل دھڑکے گا شب بھر نہ کسی آنگن میں
وہم منحوس پرندے کی طرح آئے گا
سہم، خوں خوار درندے کی طرح آئے گا

(سنکیانگ)

سہم کو وہم کی طرح استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ یہ کہنا کہ وسہم نہیں آئے گا، زبان پر ظلم کرنا ہے۔

تم یہ کہتے ہو وہ جنگ ہو بھی چکی
جس میں رکھا نہیں ہے کسی نے قدم
کوئی اُترا نہ میداں میں، دشمن نہ ہم
کوئی صف بن نہ پائی نہ کوئی علم
منتشر دوستوں کو صدا دے سکا
اجنبی دشمنوں کا پتا دے سکا

(تم یہ کہتے ہو اب کوئی چارہ نہیں)

"جنگ میں کسی نے قدم نہیں رکھا" زبان کے لحاظ سے اجنبی اندازِ بیان ہے۔ چوتھے مصرعے کو اگر یوں مانا جائے کہ "نہ کوئی صف بن پائی نہ کوئی علم بن پایا"، تو یہ بھی صحیح اندازِ بیان نہیں ہوگا۔ علم نہیں بن پایا سے یہ مراد لینا کہ جھنڈا بلند نہیں ہو پایا ناقابلِ قبول ہے۔ اگر اس ٹکڑے کو بعد والے مصرعوں سے متعلق کیا جائے، یعنی نہ کوئی علم منتشر دوستوں کو صدا دے سکا۔۔۔ تو یہ اور زیادہ اجنبی اندازِ بیان ہوگا۔

تم یہ کہتے ہو اب کوئی چارا نہیں
جسم خستہ ہے، ہاتھوں میں یارا نہیں

(ایضاً)

"ہاتھوں میں یارا نہیں" درست نہیں۔ یوں کہتے ہیں: ہم کو یارا نہیں، اُس کو یارا نہیں، وغیرہ۔

اپنے بس کا نہیں بارِ سنگِ ستم
بارِ سنگِ ستم، بارِ کہسارِ غم
جس کو چھو کر سبھی اِک طرف ہو گئے
بات کی بات میں ذی شرف ہو گئے

(ایضاً)

"بارِ سنگِ ستم اپنے بس کا نہیں" یہ کچھ اچھا پیرایۂ بیان نہیں۔ پھر یہ کہنا کہ وہ بارِ سنگِ ستم جس کو چھوکر سبھی اِک طرف ہو گئے، بد سے بد تر ہے۔ غالباً میرؔ کا شعر ہے:

هم نے اُس سنگ دل سے منہ موڑا
بھاری پتھّر تھا، چوم کر چھوڑا

اور اس طرح بھی کہتے ہیں کہ: بھاری پتّھر دیکھ کر چھوڑ دیا، لیکن یہ کہنا کہ، وہ بارِ سنگِ ستم جس کو چھوڑ کر سبھی اِک طرف ہو گئے، نامناسب طرزِ کلام ہے اور ناقابلِ قبول۔ بارِ سنگِ ستم کو چھونا اور بارِ کہسارِ غم کو چھونا یہ وہی لفظ پسندی کی ہوس ہے جس نے تکلّف پسندی کے سارے پردے اٹھا دیے ہیں۔

دوستو! کوے جاناں کی نامہرباں
خاک پر اپنے روشن لہو کی بہار
اب نہ آئے گی کیا اب کِھلے گا نہ کیا
اُس کفِ نازنیں پر کوئی لالہ زار
اِس حزیں خامشی میں نہ لوٹے گا کیا
شورِ آوازِ حق، نعرۂ گیر و دار

(ایضاً)

'کوے جاناں کی نامہرباں خاک' یہاں لفظِ "خاک" بات کو بگاڑ رہا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ نامہرباں خاک پر روشن لہو کی بہار نہ آئے گی، بات کو مزید بگاڑنا ہے۔ بہار خاک پر نہیں آتی۔ "روشن لہو کی بہار" میں بیان کے تکلّف کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ وہی لفظ جمع کر دینے کا شوق۔ کفِ نازنیں پر لالہ زار کھلانا تو تکلّف کی جان پر بھی ستم کرنا ہے۔ لالہ زار ہتھیلی پر نہیں کِھلتا۔ یہاں استعارے کی خوبی خرابی میں بدل گئی۔ رنگِ حنا کے استعارے کا یہ انداز نہیں

ہوتا۔ بیان کی خرابی نے پورے بند کو بے رنگ بلکہ بدقوارہ بنا دیا ہے۔ اسی طرح یہ کہنا کہ "خاموشی میں شورِ آوازِ حق کیا اب نہیں لوٹے گا" نامانوس پیرایۂ گفتار کی تکمیل ہے۔

تری دید سے سوا ہے ترے شوق میں بہاراں
وہ زمیں جہاں گری ہے ترے گیسوؤں کی شبنم
یہ عجب قیامتیں ہیں تری رہ گذر میں گذراں
نہ ہوا کہ مر مٹیں ہم، نہ ہوا کہ جی اٹھیں ہم
لو سُنی گئی ہماری، یوں پھرے ہیں دن کہ پھر سے
وہی گوشۂ قفس ہے، وہی فصلِ گل کا ماتم

اندازِ بیان کی بدسلیقگی نے پہلے مصرعے کے مفہوم کو ابہام کے پردے میں چھپا دیا ہے۔ 'گیسوؤں کی شبنم' اس پر اضافہ ہے۔ دوسرے شعر میں کہا گیا ہے کہ رہ گذر میں قیامتیں گذراں ہیں، مگر اس طرح کہا نہیں جاتا۔ پانچویں مصرعے میں "لو" اور "یوں" اِس طرح نظم ہوئے ہیں کہ مصرعے کی روانی ختم ہو گئی ہے۔

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ
کب حشر مُعیّن ہے، تجھ کو تو خبر ہو گی

یہ اُردو کا اندازِ بیان نہیں۔ "قامت" اور "حشر" کی رعایت سے جس طرح مضمون آفرینی کی گئی ہے، وہ بجائے خود تکلف سے خالی نہیں۔

اپنی تنہائی سے گویا ہوئی پھر رات مری
ہو نہ ہو آج پھر آئی ہے ملاقات مری
اِک ہتھیلی پہ حنا، ایک ہتھیلی پہ لہو
اِک نظر زہر لیے، ایک نظر میں دارو

(ملاقات مری)

"میری رات اپنی تنہائی سے گویا ہوئی" اجنبی اندازِ کلام ہے۔ "گویا" کو ہم کلام یا مخاطب کے مفہوم میں اس طرح استعمال نہیں کیا جاتا۔ آخری مصرع کا واک اندازِ بیان کا نمونہ ہے۔ "اِک نظر زہریلے" یہ اُردو تو ہے نہیں۔ اس کے علاوہ "زہر" کے مقابلے میں "دارو" بھی کچھ مستحسن نہیں۔ "ایک نظر میں دارو" یہ اُردو تو نہیں ہے۔

گِنو سب داغ دل کے، حسرتیں شوقیں نگاہوں کی
سرِ دربار پرسش ہو رہی ہے بے گناہوں کی

"شوقیں" (بہ نونِ غنّہ) یہاں پر بہت بُرا معلوم ہو رہا ہے۔ اس کے علاوہ یہ لفظ زائد بھی ہے۔ دل کے داغوں کے مقابلے میں نگاہوں کی حسرتیں کافی تھیں۔

ناگہاں آج مرے تارِ نظر سے کٹ کر
ٹکڑے ٹکڑے ہوئے آفاق پہ خورشید و قمر

(ختم ہوئی بارشِ سنگ)

خورشید و قمر کا نظر کے تار سے ٹکڑے ٹکڑے ہونا رعایتِ لفظی کی بھدّی مثال ہے۔ وہی لفظ پسندی کی ہوس۔ یہ بھی دیدنی ہے کہ خورشید و قمر آفاق پہ ٹکڑے ٹکڑے ہوتے ہیں۔ بدسلیقگی اور بدمذاقی کی حد ہوگئی۔

ترکِ دُنیا کا سماں، ختم ملاقات کا وقت
اِس گھڑی اے دلِ آوارہ کہاں جاؤ گے

(کہاں جاؤ گے)

'اے دلِ آوارہ کہاں جاؤ گے' بے حد غیر مناسب طرزِ کلام ہے۔ مضمون طویل ہوتا جارہا ہے، اس لیے اُن کے دو مجموعہ ہائے کلام سرِ وادیِ سینا اور دستِ صبا سے بس چند مثالیں اور پیش کی جائیں گی۔ اول الذکر مجموعے کا ہندستانی اڈیشن میرے پاس ہے (شائع کردہ کتابی دنیا لکھنؤ)

اِسی مجموعے سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

کٹڑیوں اور گلیوں، محلّوں کے نام
جن کی ناپاک خاشاک سے چاند راتوں
کو آ آکے کرتا ہے اکثر وضو

(انتساب)

خاشاک سے وضو کرنا مہمل بات ہے، پھر ناپاک خاشاک سے وضو! یہ کس قسم کا وضو ہے؟ اِس کے علاوہ چاند کا خاشاک سے وضو کرنا، وہی غیر شاعرانہ تکلّف پسندی ہے۔ وہی لفظ پسندی اور مفہوم بیزاری۔

جن کے سایوں میں کرتی ہے آہ و بکا
آنچلوں کی حنا، چوڑیوں کی کھنک، کاکلوں کی مہک

(ایضاً)

چوڑیوں کی کھنک اور کاکلوں کی مہک تو جانی پہچانی چیزیں ہیں "آنچلوں کی حنا" سے کان آشنا نہیں، نہ کبھی نظر گنہ گار ہوئی ہے۔

کہیں نہیں ہے، کہیں بھی نہیں لہو کا سراغ
نہ دست و ناخنِ قاتل نہ آستیں پہ نشاں

(لہو کا سراغ)

لفظِ "سراغ" بے محل آیا ہے۔ "نشان" یا ایسے ہی کسی لفظ کا محل ہے۔ "سراغ" ملنا اور پانا جیسے صلوں کے ساتھ آتا ہے۔ اس طرح نہیں کہتے کہ یہاں سراغ ہے، یا کہیں سراغ نہیں۔

نہ صرفِ خدمتِ شاہاں کہ خوں بہا دیتے
نہ دیں کی نذر کہ بیعانۂ جزا دیتے

(ایضاً)

خدمت کے معاوضے کو "خوں بہا" نہیں کہتے۔ دوسرے مصرعے

میں "بیعانہ" زائد ہے۔

زنداں زنداں شورِ انا الحق محفل محفل قلقلِ مے
خونِ تمنّا دریا دریا، دریا دریا عیش کی لہر
دامن دامن رُت پھولوں کی، آنچل آنچل اشکوں کی
قریہ قریہ جشن بپا ہے، ماتم ماتم شہر بہ شہر

دوسرے مصرعے میں "دریا دریا" کی دوبارہ تکرار بے مزہ ہے اور دوسرے مصرعوں کے اندازِ بیان سے میل نہیں کھاتی۔ آخری مصرعے میں "ماتم ماتم" بھی بے محل ہے کہ یہاں بیان کا تناسب ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ "شہر شہر ماتم" کا محل ہے۔ "قریہ قریہ" "دامن دامن" اور "زنداں زنداں" کی طرح قافیے کی مجبوری سے شہر شہر بھی کہا جا سکتا ہے۔ وزنِ شعر اور آسانیِ بیان کی خاطر ماتم شہر بہ شہر بھی گوارا کیا جا سکتا ہے، لیکن "ماتم ماتم شہر بہ شہر" کسی طرح تناسب کے دائرے میں نہیں آتا۔ اِس طرح تو پہلے تین مصرعوں میں بیان کا تناسب تباہ ہو جاتا ہے۔

پھر دل کو مصفّا کرو، اس لوح پہ شاید
مابینِ من و تو نیا پیماں کوئی اُترے

(سرِ وادیِ سینا)

"لوح پر پیمان اُترنا" زبان کے خلاف ہے۔ مفہوم بھی پوری طرح ادا نہیں ہوتا۔ "مابینِ من و تو" کا ٹکڑا اِس قدر بے جگہ آیا ہے کہ اس نے بے طرح اُلجھاو پیدا کر دیا ہے۔

ہر اک اُولی الامر کو صدا دو کہ اپنی فردِ عمل سنبھالے
اُٹھے گا جب جمِّ سرفروشاں
پڑیں گے دار و رسن کے لالے
کوئی نہ ہوگا کہ جو بچا لے (ایضاً)

"دار و رسن کے لالے پڑیں گے" یعنی دار و رسن کو بھی ترس جائیں؟ مگر یہ تو منشاے شاعر کے خلاف ہے۔

اس دل نواز شہر کے اطوار دیکھنا
بے التفات بولنا، بیزار دیکھنا

دوسرے مصرعے کے دونوں ٹکڑے "گورا شاہی اردو" کی یاد دلاتے ہیں۔ وہی ترجمہ کر دینے والا انداز۔

کب تمہارے لہو کے دریدہ علم
فرقِ خورشیدِ محشر پہ ہوں گے رقم
از کراں تا کراں کب تمہارے قدم
لے کے اُٹھے گا وہ بحرِ خوں یم بہ یم
جس میں ڈھل جائے گا آج کے دن کا غم
سارے درد و الم، سارے جور و ستم
دور کتنی ہے خورشیدِ محشر کی لو
آج کے دن نہ پوچھو مرے دوستو

(خورشیدِ محشر کی لو)

بہت سے لفظ جمع کر دینے کا شوقِ فضول اور کچھ نہیں۔ "لہو کے دریدہ علم فرقِ خورشیدِ محشر پر رقم ہوں گے" کوئی پوچھے کہ بات کیا ہوئی۔ پہلے لہو کے علم بنائے (اور یہ محض ایجادِ بندہ ہے) پھر وہ علم دریدہ ہوئے اور اب وہ دریدہ علم، خورشیدِ محشر کے سر پر رقم ہوں گے۔ یہ سب طلسماتی عجائبات معلوم ہوتے ہیں، ورنہ علم کا سر پر رقم ہونا کیا معنی رکھے گا اور لہو کے علم کیسے بنیں گے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع بھی لفظوں کا مجموعہ ہے مگر اس کا مفہوم کم از کم میری سمجھ میں تو آیا نہیں۔ "بحرِ خوں تمہارے قدم لے کر اٹھے گا" اللہ جانے وہ کہنا کیا چاہتے ہیں۔ اِس سے پہلے بند کے شروع کے دو مصرعے یہ ہیں:

آج کا دن زبوں ہے مرے دوستو
آج کے دن تو یوں ہے مرے دوستو

دن کا زبوں ہونا بھی نئی بات ہے۔ "آج کا دن زبوں ہے"، اردو زبان تو اس روزمرہ سے آشنا نہیں۔

دیوارِ شب اور عکسِ رُخِ یار سامنے
پھر دل کے آئینے سے لہو پھوٹنے لگا

پہلا مصرع بحر سے خارج ہے۔ دوسرے مصرعے میں پہلے دل کو آئینہ بنایا گیا اور پھر یہ کہا گیا کہ اُس سے لہو پھوٹنے لگا۔ جب دل کو آئینہ قرار دے لیا تو پھر اُس کے سارے متعلقات میں آئینے کی نسبت ملحوظ رکھنا پڑے گی اور آئینے سے لہو نہیں پھوٹتا۔

رہا نہ کچھ بھی زمانے میں جب نظر کو پسند ۔ تری نظر سے کیا رشتۂ نظر پیوند
ترے جمال سے ہر صبح پر وضو لازم ۔ ہر ایک شب ترے در پر سجود کی پابند
نہیں رہا حرمِ دل میں اک صنم باطل ۔ ترے خیال کے لات و منات کی سوگند

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کا اندازِ بیان درست نہیں۔ نظر سے رشتۂ نظر پیوند کرنا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ وہی قدرتِ کلام کی کمی۔ بات کہنا چاہتے ہیں کہ نہیں پاتے، اُلجھا دیتے ہیں۔ دوسرے شعر میں کہا گیا ہے کہ تیرے جمال سے ہر صبح پر وضو لازم ہے۔ بدسلیقگی نے یہاں بھی بات کو اُلجھا دیا ہے۔ صبح کے لیے لازم ہے کہ وہ تیرے جمال سے وضو کرے، یہ تو کوئی بات ہی نہ ہوئی۔ یا یہ مطلب ہے کہ تیرے جمال سے یہ لازم آیا ہے کہ صبح پہلے وضو کرے اور پھر اس کا مشاہدہ کرے، اور یہ اُس سے بھی زیادہ بے تُکی بات ہے۔ آخری شعر میں "باطل" بے محل آیا ہے اور اُس نے پورے شعر کو بگاڑ دیا ہے۔ دل کے حرم میں ایک صنم باطل نہیں رہا، کیا مفہوم ہوا اِس کا؟

شعار کی جو مدارتِ قامتِ جاناں
کیا ہے فیض درِ دل درِ فلک سے بلند

مدارت شعار کرنا بجائے خود ٹکسال باہر ہے اور قامتِ جاناں کی مدارات شعار کرنا ستم ظریفی کی انتہا ہے۔ یہاں بھی وہ لفظوں کی نظر فریبی کا شکار ہوتے ہیں۔ درِ دل کا بلند کرنا اِن سب پر اضافہ ہے۔

سجے تو کیسے سجے قتلِ عام کا میلا
کسے لبھائے گا میرے لہو کا واویلا

"میلا سجنا" بھی خلافِ محاورہ ہے، اور لہو کے واویلا کا لبھانا تکلف پسندی اور لفظ آرائی کی بدترین مثالوں میں سے ہے۔

اس تن کی طرف دیکھو جو قتل گہِ دل ہے
کیا رکھا ہے مقتل میں اے چشمِ تماشائی

"اے چشمِ تماشائی" اور "دیکھو" میں شترگربگی ہے۔

جس طرح بند دریچوں پہ گرے بارشِ سنگ

"بارش گرنا" زبان کے خلاف ہے۔

— آخر میں دستِ صبا سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت سے پگھل جاتے ہیں

برفاب آبِ برف کا مقلوب ہے اور برف کے پانی جیسے جسموں کا پگھلنا بے تکی بات ہے۔ "برفاب" کو برف کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ صحیح نہیں۔ فیض صاحب ہی نے کہا ہے:

جب خونِ جگر برفاب بنا
اور آنکھیں آہن پوش ہوئیں

یہاں "برفاب" صحیح طور پر استعمال میں آیا ہے۔

گر مرا حرفِ تسلی وہ دوا ہو جس سے
جی اٹھے پھر ترا اجڑا ہوا بے نور دماغ

"بے نور دماغ" کا جی اٹھنا قابلِ توجہ ہے۔ اگر یہ کہا جاتا کہ تیرا بے نور دماغ منور ہو جائے تو ایک بات ہو سکتی تھی۔ علاوہ ازیں دماغ کا جی اٹھنا بجائے خود ٹھیک نہیں۔ اُس کا دماغ جی اٹھا، یا میرا دماغ جی اُٹھے گا، اِس طرح

کوئی نہیں کہتا۔

گداز جسم، قبا جس پہ سج کے ناز کرے
دراز قد جسے سروِ سہی نماز کرے

جسے "سرو نماز کرے" معلوم نہیں کہاں کی زبان ہے، یہ اُردو کا انداز بیان تو ہے نہیں۔

حدیثِ بادہ و ساقی نہیں تو کس مصرف
خرامِ ابرِ سرِ کوہسار کا موسم

"کس مصرف" فصاحتِ بیان کو آنکھیں دکھا رہا ہے۔

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق و لب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

ایک تو نطق کی بخیہ گری نہیں کی جاتی۔ دوسری بات یہ کہ محاورہ ہے "ہونٹ سی دینا" اُس کی جگہ یہ کہنا کہ وہ لب کی بخیہ گری کرتے ہیں، تکلّف بلکہ غرابت سے خالی نہیں۔ نطق و لب کی بخیہ گری میں بہ ظاہر نیا پن ہے اور اسی نے اُن کو مبتلائے غلط اندیشی کیا ہے۔

بنی بساطِ غزل، جب ڈبو لیے دل نے
تمھارے سایۂ رخسار و لب میں ساغر و جام

'جام ڈبونا' بجائے خود مبتذل ہے، اُس پر ستم یہ کہ سایۂ رخسار و لب میں۔ بات صرف اِتنی ہے کہ میری غزلیں تصوّرِ لب و رخسار کی مرہونِ منت ہیں۔ یہ وہی لفظی آرایش اور فضول پسندی ہے جس میں اُن کی شاعری ڈوبی ہوئی ہے۔

افسردہ ہیں گر ایام ترے، بدلا نہیں مسلکِ شام و سحر

"ایام" افسردہ نہیں ہوتے۔ نیز 'ترے ایام' اس سے بھی زیادہ مذموم ہے۔ اِس نظم کا آخری مصرع ہے:

اس دیدۂ تر کا شکر کرو، اس ذوقِ نظر کا شکر کرو

'ترے ایام' کے بعد 'شکر کرو' کہنا ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے "تو جاؤ"۔

ذرا صیقل تو ہو لے تشنگی بادہ گساروں کی

"تشنگی صیقل تو ہو لے" کوئی ناآشنائے زبان و بیان ہی لکھ سکتا ہے۔

گرجے ہیں بہت شیخ سرِ گوشۂ منبر
کڑکے ہیں بہت اہلِ حکم برسرِ دربار

زبان کا مزاج شناس اور بیان کا رازداں فوراً کہہ اُٹھے گا کہ "سرِ گوشۂ منبر" میں گوشہ بے محل ہے۔ سرِ منبر کا محل ہے اور یہی صورت "برسرِ دربار" کی ہے کہ یہاں بھی سرِ دربار کافی تھا۔

دربارِ وطن میں جب اِک دن سب جانے والے جائیں گے
کچھ اپنی سزا کو پہنچیں گے، کچھ اپنی جزا لے جائیں گے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں، اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے

"جزا لے جائیں گے" زبان کے لحاظ سے نامانوس ہے۔ دوسرے شعر میں دریا کا تنکوں سے ٹالا جانا نامانوس تر ہے بل کہ غلط تر۔

غیر ہیں اہلِ دیر جیسے ہیں
آپ اہلِ حرم کی بات کرو

آپ بات کرو' کتابی زبان نہیں ہو سکتی۔

وہ عکسِ رُخِ یار سے لہکے ہوئے ایام

'لہکے ہوئے ایام' صحت سے محروم ہے۔

ہر درد کو اُجیالا، ہر اک غم کو سنوارا

'درد اُجیالنا' غیر مانوس طرزِ کلام ہے۔

عکسِ جاناں کو وداع کر کے اُٹھی میری نظر

"عکس" کو ودع کرنا، خوش مذاقی کی جان پر ستم توڑنا ہے۔

خیریتِ جاں، راحتِ تن، صحتِ داماں
سب بھول گئیں مصلحتیں اہلِ ہوس کی

دامن کے تار تار نہ ہونے کے لیے یہ کہنا کہ دامن کو صحت حاصل ہے درست نہیں۔ دامن کا صحت سے کیا علاقہ؟

آج تک شیخ کے اکرام میں جو شے تھی حرام
اب وہی دشمنِ دیں، راحتِ جاں ٹھہری ہے

اکرام بہ معنیِ تقوا آیا ہے، مگر اُردو میں یہ لفظ بہ معنیِ بزرگی، عزت، توقیر، عطا، بخشش مستعمل ہے اور یہ کہنا کہ شیخ کی تعظیم میں یا شیخ کے اعزاز میں جو شے حرام تھی، کسی طرح صحیح نہیں ہو سکتا۔

لذتِ خواب سے مخمور ہوائیں جاگیں
جیل کی زہر بھری چور صدائیں جاگیں

"صدا" چور نہیں ہوتی، اور نہ وہ چور ہو کر جاگتی ہے۔ تخیل کی بے راہ روی اور بس۔ یہ محض کچھ مثالیں ہیں بے شمار اغلاط اور معائب میں سے۔ شاید ہی کوئی نظم اور غزل ایسی ہو جو مختلف اور متعدد اسقام سے گراں بار نہ ہو۔

مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ فیض اپنے کلام پر نظرِ ثانی نہیں کرتے اور اُن کے دوست احباب غلطیوں اور کم زوریوں کی طرف ان کی توجہ منعطف نہیں کراتے۔ اِس سے اُن کی شاعری کو نقصان پہنچا ہے۔ اُن کی بیش تر نظمیں ناتمامی کا شکار ہیں اور اُن میں زبان و بیان کے ایسے عیب پائے جاتے ہیں جنھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اُن کی کچھ نظموں کا یہ احوال ہے کہ اُن میں بعض اجزا اچھے یا بہت اچھے ہیں مگر مجموعی طور پر نظم کو اچھا نہیں کہا جا سکتا اور اس طرح وہ "ٹکڑوں کے شاعر" ہو کر رہ گئے ہیں۔ اُن کا شاعرانہ کمال اُنھی نظموں میں یا نظموں کے ایسے اجزا میں نظر آتا ہے جو نفیس تعبیرات، مناسب الفاظ اور مناسب تر پیرایۂ بیان کا

مجموعہ ہیں اور مناسب علامتوں نے مرصّع کاری کا حق ادا کیا ہے اور اُن میں وہ آہنگ پایا جاتا ہے جسے "آہنگِ نغمہ" کہنا چاہیے۔ جب وہ اس انداز سے قطعِ تعلق کر لیتے ہیں، اُس وقت وہ سب خامیاں اُن کے کلام میں شامل ہو جاتی ہیں جو شاعری کو ناقابلِ قبول بنانے میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔ جب سیاسی وقائع نگاری یا برہنہ گفتاری کا اوسط بڑھ جاتا ہے تو وہ لب و لہجہ برقرار نہیں رہ پاتا جو اُن کی پہچان ہے۔ اس بے راہ روی کی ذمّے داری اُن لوگوں پر بھی آتی ہے جو فیضؔ سے قریب رہے ہیں اور آنکھیں بند کر کے اُن کے کلام کی تعریف کرتے رہے ہیں، محض اِس بنا پر کہ وہ نظریاتی وابستگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ شاعری کو اِس طرح خانوں میں بانٹنا اور شاعروں کو اِس طرح دائروں کا قیدی بنا دینا ادبی نقطۂ نظر سے تباہ کن ہے۔ اِن نادان دوستوں نے فیضؔ کی توجہ اِس طرف مبذول نہیں کرائی کہ اُن کی بے پروا خرامی سے اُن کی شاعری کو کس قدر نقصان پہنچ رہا ہے۔ فیضؔ نے اپنی شاعری میں انگریزی کے لفظی ترجموں کے بہت سے پیوند لگائے ہیں اور اکثر مقامات پر وہ بے جوڑ معلوم ہوتے ہیں۔ یہی حال تکلّف پسندی اور لفظ آرائی کے شوقِ فضول کا ہے۔ بے جوڑ اجزا کو جمع کر دینا نہ خوش مذاقی ہے نہ فن کاری۔ اچھا شاعر صلاحیت کے لحاظ سے اعلا درجے پر فائز ہوتا ہے، اگر وہ معمولی آدمی کی طرح نہایت معمولی چیزوں پر قناعت کر لیتا ہے تو پھر اُس کا احوال اُس مفلوک الحال شخص کا سا ہوگا جو طرح طرح کے پیوند اپنی گدڑی میں لگاتا رہتا ہے۔

(۶)

فیضؔ کے کلام کو پڑھ کر شدّت کے ساتھ یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُن کی شاعری کا دائرہ بہت تنگ ہے۔ اِس دُنیا میں صرف قید خانے نہیں اور نہ انسانی تصوّرِ ماتمِ آزادی تک محدود ہو سکتا ہے۔ گریز پا سیاسی مسائل کے بیان میں

اور نظریاتی وابستگی کی تفسیر میں اتنی ہمہ گیری نہیں ہوتی کہ وہ عام انسانی تصوّرات کی طرح وسیع الذّیل بن سکے۔ اُن کے یہاں جو یکسانیت ہے، وہ بالآخر ذہن کو تھکا دیتی ہے۔ اُنھوں نے اب محدود سیاسی اثرات کو اپنا موضوع قرار دے رکھا ہے، اِس لیے اُن کے کلام کا بڑا حصّہ ایک فنا آمادہ جدّوجہد کے بیان پر مشتمل ہو کر رہ گیا ہے (اور یہ بیانات بھی عموماً ہر طرح کی خامیوں سے گراں بار ہوتے ہیں، اس لیے کم تاثیری کو ان کا ساتھ دینے میں بہت سہولت ہوتی ہے) آج ہم اُن کے وطن کے بعض سیاسی حالات سے اور اُن کی سرگذشت سے کچھ نہ کچھ واقف ہیں، اس لیے پھر بھی کچھ لطف آجاتا ہے اور بعض مقامات پر پڑھنے والے کا ذہن بھی اضافے کر لیا کرتا ہے، لیکن کچھ مدّت کے بعد جب خیالات کے رُخ بدل جائیں گے، ماضی کے وہ معمولی اور غیر دور رس واقعات (ان میں بعض مفروضہ معاملات بھی شامل ہوں گے) بھولی ہوئی داستان بن کر رہ جائیں گے اور نئے اہم مسائل اور دور رس حادثے ہماری توجہ کو جذب کر لیں گے، اُس وقت ایسی نظموں کی دل کشی اور بھی کم ہو جائے گی۔ ہاں نظموں کے بعض حصّے جن پر حسنِ بیان کی مہریں لگی ہوئی ہیں، اُن کو پڑھ کر ضرور لطف حاصل کیا جا سکے گا؛ مگر ایک مشکل یہ ہے کہ نظم، غزل نہیں ہوتی جس کے اشعار کو دوسرے اشعار کی مدد کی ضرورت نہ ہو۔ اگر دس شعر کم درجہ ہوں اور صرف ایک شعر عمدہ ہو تو وہی زندگی جاوید پا جائے۔ نظم میں تو سب اشعار مل کر فضا، مفہوم اور تاثیر کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہی نظم کا ٹھاٹ ہے کہ بہت سی کڑیاں مل کر زنجیر بنے۔ اگر اس کے بعض حصّے ناقص ہوں گے تو مجموعی طور پر نظم ناقص ہوگی۔

(۷)

فیض کی غزلوں کا حال عجیب بل کہ عجیب تر ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے اور اس کو مانتے بھی سب ہیں کہ فیض دراصل رومانی شاعر ہیں اور تغزّل اُن کے پیرایۂ اظہار کا

جزو ہے۔ اُن کے لہجے میں جو نغمگی ہے اور طرزِ کلام میں جو نرمی ہے، وہ غزل کے کام کی چیز ہے، لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ اُن کی نظمیں جس قدر نئے پن کی آئینہ داری کرتی ہیں، غزلیں اُسی قدر روایتی اندازِ غزل گوئی کی نمایندگی کرتی ہیں۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اُن کی غزلیں تہ داری سے خالی ہیں، اُن میں اکہراپن ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ اُن کے یہاں ایسے شعر بھی ملتے ہیں:

یہ آرزو بھی بڑی چیز ہے، مگر ہمدم! | وصالِ یار فقط آرزو کی بات نہیں
آخرِ شب کے ہم سفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے | رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی
وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا | وہ بات اُن کو بہت ناگوار گزری ہے

اُن کی غزلوں سے ایسے اور بھی چند شعر منتخب کیے جا سکتے ہیں، مگر وہ سب اوسط درجے کے شعر ہوں گے۔ یہاں اس نکتے کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ غزل کی طاقتور اور وسیع الذّیل روایت کا یہ کرشمہ ہے کہ بعض معمولی شاعر بھی دس بیس سال کی مشقِ سخن کے بعد دو چار شعر اچھّے کہہ ہی لیتے ہیں۔ فیضؔ کی نظموں کو پڑھ کر جو توقع پیدا ہوتی ہے کہ یہ شخص غزل کو بھی نئے انداز و افکار سے معمور کرے گا، وہ پوری نہیں ہوتی۔ خیر اس میں بجائے خود کوئی قابلِ اعتراض بات نہیں مگر مشکل یہ ہے کہ اُن کی غزلوں پر روایتی انداز اس قدر چھایا ہوا ہے کہ حیرت ہوتی ہے اور اس اختلاف یا یوں کہیے کہ تضاد کی وجہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ دونوں میں اندھیرے اُجالے کا سا فرق ہے تو کیوں ہے۔

میں یہاں پر ایک ضمنی بات بھی کہنا چاہوں گا۔ فیضؔ کی غزلوں میں نغمگی ضرور موج زن رہتی ہے اور یہی نغمگی ہے جس نے غزل کے نئے گائکوں میں اُن کی غزلوں کو مقبول بنایا ہے، اور خیالات و بیان کے لحاظ سے یہی اکہراپن ہے جس کی وجہ سے مجمعِ عام میں سہل طلب سننے والے اُن پر جھومتے ہیں۔ کسی عام بزم میں جب ایک مغنّیِ آتش نفس اِس شعر کو ادا کرے گا:

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام | موسمِ گُل ہے تمھارے بام پر آنے کا نام

تو دوسرا مصرع سنتے ہی لوگ بجا طور پر جھومنے لگیں گے۔ اسی طرح جب کسی محفل میں لوگ یہ سنیں گے کہ:

ویراں ہے میکدہ، خُم و ساغر اداس ہیں — تم کیا گئے کہ روٹھ گئے دن بہار کے
اک فرصتِ گناہ ملی، وہ بھی چار دن! — دیکھے ہیں ہم نے حوصلے پروردگار کے

تو خوش وقتی کی تلاش میں آئے ہوئے لوگ وجد میں آجائیں تو تعجب کی کیا بات ہے۔ یہی حال اُن کی لکھی ہوئی قوالیوں کا ہے اور اُن غزلوں کا بھی جو قوالی کے کام بہ خوبی آسکتی ہیں (مگر ہم سب جانتے ہیں کہ نغمگی، تہ داری کا بدل نہیں بن پاتی)۔

اُن کے مجموعے نقشِ فریادی میں جو غزلیں ہیں، اُن میں ہر سطح پر کچّا پن پایا جاتا ہے۔ دستِ صبا کی غزلوں میں کچھ ٹھہراو ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ بیان پر قدرت کے آثار نمودار ہو چلے ہیں مگر اُس کے بعد صورتِ حال اچانک بدل جاتی ہے۔ دستِ صبا تک کی غزلوں میں تغزّل کی کیفیت کچھ نہ کچھ ضرور ملتی ہے۔ زنداں نامے کی غزلیں سیاسی اشاریت میں زیادہ ڈوبی ہوئی ہیں اور دستِ تہِ سنگ کی غزلوں میں مشکل پسندی، دِقّت طلبی، خشونت اور بے رنگی کے اثرات بُری طرح کارفرما محسوس ہوتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ اُن کی غزلوں پر مختلف زمانوں کی پرچھائیاں اس طرح پڑتی رہیں کہ کسی انداز کو فروغ پا کر تکمیل کی حدوں میں داخل ہونے کا وقفہ نہیں مل پایا۔

غزلوں کا ایک قابلِ ذکر حصّہ ایسا ہے جس میں روایتی مضامین روایتی انداز سے نظم کر دیے گئے ہیں۔ ایک حصّہ ایسا بھی ہے جس میں دُھندلے دُھندلے سیاسی اشارے بھی نظر آجاتے ہیں، مگر ایسے اشعار میں یا تو زورِ بیان مفقود ہوتا ہے، یا پھر عدمِ قدرتِ کلام نے چستی و پُرکاری نہیں پیدا ہونے دی ہے۔ میں مثال کے طور پر دستِ صبا سے ایک مکمل غزل نقل کرتا ہوں جس میں رسمی مضامین بھدّے پن کے ساتھ نظم کر دیے گئے ہیں:

بجز اہلِ ستم کی بات کرو — عشق کے دم قدم کی بات کرو

بزمِ اہلِ طرب کو شرماؤ — بزمِ اصحابِ غم کی بات کرو
بامِ ثروت کے خوش نشینوں سے — عظمتِ چشمِ نم کی بات کرو
ہے وہی بات یوں بھی اور یوں بھی — تم کرم یا ستم کی بات کرو
خیر، ہیں اہلِ دیر جیسے ہیں — آپ اہلِ حرم کی بات کرو
ہجر کی شب تو کٹ ہی جائے گی — روزِ وصلِ صنم کی بات کرو

جان جائیں گے جاننے والے
فیضؔ فرہاد و جم کی بات کرو

اِس قبیل کی دوسری غزلیں رسمیت اور سطحیت سے اِس قدر لبریز ہیں کہ اُن کو فیضؔ کی طرف منسوب کرنا بھی اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ دستِ صبا ہی سے ایک اور غزل نقل کی جاتی ہے جس کے آخری شعروں میں نمایاں سیاسی اشاریت بھی ہے، لیکن مقطعے کے سوا اور اشعار دل کشی اور شعریت سے محروم ہیں اور نتیجتاً تاثیر سے بھی:

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں — کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں
حدیثِ یار کے عنواں نکھرنے لگتے ہیں — تو ہر حریم میں گیسو سنورنے لگتے ہیں
ہر اجنبی ہمیں محرم دکھائی دیتا ہے — جو اب بھی تیری گلی سے گزرنے لگتے ہیں
صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن — تو چشمِ صبح میں آنسو اُبھرنے لگتے ہیں

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ! دل میں ستارے اُترنے لگتے ہیں

زنداں نامے کی بیش تر غزلیں کیفیاتِ زنداں کی بازگشت ہیں مگر اندازِ بیان پر قابو یافتہ نہ ہونے کے اثرات ان غزلوں پر بھی چھائے ہوئے ہیں اور بُری طرح۔ سطحیت ان میں بھی بے طرح موجود ہے اور بے لطفی اور بے کیفی کی بھی کمی نہیں۔ اس ایک غزل سے اس صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ شدّت کے ساتھ محسوس ہوتا ہے کہ بہ قولِ محمد حسین آزاد "پھُسپھسے شعر" کہتے چلے گئے ہیں:

ہم پر تمھاری چاہ کا الزام ہی تو ہے — دشنام تو نہیں ہے، یہ اکرام ہی تو ہے
کرتے ہیں جس پہ طعن، کوئی جرم تو نہیں — شوقِ فضول و جراتِ ناکام ہی تو ہے
دل مدعی کے حرفِ ملامت سے شاد ہے — اے جانِ جاں یہ حرف ترا نام ہی تو ہے
دستِ فلک میں گردشِ تقدیر تو نہیں — دستِ فلک میں گردشِ ایام ہی تو ہے
دل نا اُمید تو نہیں، ناکام ہی تو ہے — لمبی ہے غم کی شام، مگر شام ہی تو ہے
آخر تو ایک روز کرے گی نظر وفا — وہ یارِ خوش خصال سرِ بام ہی تو ہے

بھیگی ہے رات فیضؔ غزل ابتدا کرو
وقتِ سرود، درد کا ہنگام ہی تو ہے

فیضؔ نے کچھ غزلیں نسبتاً مشکل زمینوں میں بھی کہی ہیں۔ کسی مشکل زمین میں غزل کہنا مشاقی اور قادر الکلامی کی آزمایش کرنا ہے اور یہ فیضؔ کا کمزور ترین پہلو ہے۔ جس چیز کو مشاقی کہتے ہیں، اُس سے انھیں دور کی نسبت ہے اور یہی احوال قدرتِ کلام کا ہے، یہی وجہ ہے کہ جو غزلیں کچھ مشکل زمینوں میں ہیں، اُن کا حشر سب سے زیادہ بُرا ہوا ہے۔ اوپر جو غزل درج کی گئی ہے اُسے بھی اس نظر سے دیکھا جا سکتا ہے — ایک اور غزل:

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں
وہ تیرگی ہے رہِ بُتاں میں، چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ بادہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب در و بام بجھ گئے ہیں
بہت سنبھالا وفا کا پیماں، مگر وہ برسی ہے اب کے برکھا
ہر ایک اقرار مٹ گیا ہے، تمام پیغام بجھ گئے ہیں
قریب آ اے مہِ شبِ غم، نظر پہ کھلتا نہیں ہے اس دم
کہ دل پہ کس کس کا نقش باقی ہے، کون سے نام بجھ گئے ہیں
بہار اب آ کے کیا کرے گی کہ جن سے تھا جشنِ رنگ و نغمہ

وہ گُل سرِ شام جل گئے ہیں، وہ دِل سرِ شام بجھ گئے ہیں

کم مشقی اور زبان و بیان کے نکات سے کم آشنائی کا یہ کرشمہ ہے کہ ہر شعر بجھا ہوا ہے۔ پیغام بجھ گئے ہیں، نام بجھ گئے ہیں، در و بام بجھ گئے ہیں، اِن بے جوڑ ٹکڑوں کے ساتھ سب کچھ بجھ کر رہ گیا ہے۔ 'چراغِ رُخ' کے ساتھ 'شمعِ بادہ' کا جوڑ لگانا تو بد ذوقی کی انتہا ہے۔ ایک اور غزل:

کیے آرزو سے پیماں، جو مآل تک نہ پہنچے — شب و روزِ آشنائی مہ و سال تک نہ پہنچے
وہ نظر بہم نہ پہنچی کہ محیطِ حسن کرتے — تری دید کے وسیلے خد و خال تک نہ پہنچے
وہی چشمۂ بقا تھا جسے سب سراب سمجھے — وہی خواب معتبر تھے جو خیال تک نہ پہنچے
ترا لطف وجہِ تسکیں، نہ قرار شرحِ غم سے — کہ ہیں دل میں وہ گلے بھی جو ملال تک نہ پہنچے
کوئی یار جاں سے گزرا، کوئی ہوش سے نہ گزرا — یہ ندیم یک دو ساغر مرے حال تک نہ پہنچے

چلو فیضؔ دل جلائیں کریں پھر سے عرضِ جاناں
وہ سخن جو لب تک آئے پہ سوال تک نہ پہنچے

نظر کو محیطِ حسن کرنا، شب و روزِ آشنائی کا مہ و سال تک پہنچنا، پیماں کا مآل تک پہنچنا، دید کے وسیلوں کا خد و خال تک پہنچنا۔ غرض پوری غزل ایسے ہی اَن مل بے جوڑ ٹکڑوں کا مجموعہ ہے۔ ایک شعر بھی کمال تک نہ پہنچا۔ میں اس سلسلے میں ایک مکمل غزل اور نقل کرتا ہوں، تاکہ صورتِ حال وضاحت کے ساتھ اور پوری طرح سامنے آ جائے:

کس حرف پہ تو نے گوشۂ لب اے جانِ جہاں غماز کیا
اعلانِ جنوں دل والوں نے اب کے بہ ہزار انداز کیا
سو پیکاں تھے پیوستِ گلو، جب چھیڑی شوق کی لے ہم نے
سو تیر ترازو تھے دل میں، جب ہم نے رقص آغاز کیا
بے حرص و ہوا، بے خوف و خطر، اس ہاتھ پہ سر، اُس کف پہ جگر
یوں کوئے صنم میں وقتِ سفر نظارۂ بامِ ناز کیا

جس خاک میں مل کر خاک ہوئے، وہ سُرمۂ چشمِ خلق بنی
جس خار پہ ہم نے خوں چھڑکا، ہم رنگِ گُلِ طنّاز کیا
لو وصل کی ساعت آ پہنچی، پھر حکمِ حضوری پر ہم نے
آنکھوں کے دریچے بند کیے اور سینے کا در باز کیا

اِس زمین میں شعر کہنے کے لیے قدرتِ کلام درکار ہے اور ہر شعر اُس کی کمی کا شکوہ گزار ہے۔ پہلے، چوتھے اور آٹھویں مصرعے کو ایک بار پھر پڑھ لیجیے۔ یہ مصرعے بدقوارگی کے خاص طور پر شکار ہوئے ہیں۔ ہاں لفظوں کا ہمہمہ بہت ہے، مگر بے سُرے پن کے ساتھ۔

دوسرے شاعروں کی طرح فیضؔ نے بھی کبھی کبھی "بہ رنگِ اساتذہ" کچھ کہا ہے۔ تقلید یوں بھی کچھ اچھی چیز نہیں، پھر میرؔ و دردؔ کا انداز! اور پھر اِس سر و ساماں کے ساتھ کہ قدرتِ کلام سے دور کی شناسائی ہو! میرؔ و دردؔ کی شاعری کی روح تو ایسے تقلیدی پیکروں میں سمانے سے رہی، یہ ضرور ہوتا ہے کہ شاعر کا اپنا اچھا بُرا جیسا بھی انداز ہوتا ہے، وہ بھی باقی نہیں رہتا۔ ذیل میں دو غزلیں نقل کی جاتی ہیں۔ دردؔ کے ایک شعر کی تضمین نے ایک غزل میں تقلید کا اعلان کر دیا ہے۔ دوسری غزل میں ایسی کوئی صراحت نہیں، مگر میرؔ کی تقلید چھُپنے والی چیز ہی نہیں:

کب تک دل کی خیر منائیں، کب تک رہ دکھلاؤ گے
کب تک چین کی مہلت دو گے، کب تک یاد نہ آؤ گے
بیتا دید اُمید کا موسم، خاک اُڑتی ہے آنکھوں میں
کب بھیجو گے درد کے بادل کب برکھا برساؤ گے
عہدِ وفا یا ترکِ محبت، جو چاہو سو آپ کرو
اپنے بس کی بات ہی کیا ہے، ہم سے کیا منواؤ گے
کس نے وصل کا سورج دیکھا، کس پر ہجر کی رات ڈھلی
گیسوؤں والے کون تھے کیا تھے، اُن کو کیا جتلاؤ گے
فیضؔ دلوں کے بھاگ میں ہے، گھر بھرنا بھی، لٹ جانا بھی
تم اُس کے اس لطف و کرم پر کتنے دن اِتراؤ گے

کیسے سپاٹ مصرعے ہیں، "برکھا برسانا" اور "دلوں کے بھاگ میں ہے" کی اجوبگی مزید برآں۔ یہی صورت پانچویں مصرعے میں "جو چاہو سو آپ کرو" کی ہے اور "دید

امید کا موسم" ان سب سے عجیب تر ہے۔

شرحِ فراق، مدحِ لبِ مشک بو کریں
غربت کدے میں کس سے تری گفتگو کریں

یار آشنا نہیں کوئی، ٹکرائیں کس سے جام
کس دل رُبا کے نام پہ خالی سبو کریں

سینے پہ ہاتھ ہے نہ نظر کو تلاشِ بام
دل ساتھ دے تو آج غمِ آرزو کریں

کب تک سنے گی رات، کہاں تک سنائیں ہم
شکوے گلے سب آج ترے رُوبرُو کریں

ہمدم! حدیثِ کوئے ملامت سُنائیو
دل کو لہو کریں کہ گریباں رفو کریں

آشفتہ سر ہیں محتسبو! منہ نہ آئیو
سر بیچ دیں تو فکرِ دل و جاں عدو کریں

"تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں"

اِسے بے رنگ اشعار کا مجموعہ کہیے۔ قافیے کی ضرورت نے جس طرح سبو خالی کرایا ہے، اُسے بھی نظر میں رکھیے۔ مصرعوں پر کم مشقی کی مہریں لگی ہوئی ہیں۔ سطحیت سے ہر شعر معمور ہے۔

فیض کی اکثر غزلیں سپاٹ اور سرسری اشعار کا مجموعہ ہیں۔ اس کے علاوہ زبان اور بیان کے ایسے معائب اُن میں موجود ہیں کہ خوش مذاقی آنکھیں بند کر لیتی ہے۔ کہیں بندشیں سُست ہیں، کہیں تعبیرات ناقص ہیں اور کہیں یہ صورت ہے کہ ایک مصرع ترشا ہوا ہے اور دوسرا مصرع اُس کے برابر کا نہیں۔ ردیفیں جگہ جگہ اکھڑی اکھڑی سی ہیں اور بہت سے قافیوں کو جن پہلوؤں سے بٹھایا گیا ہے وہ زبانِ حال سے فریاد کُناں ہیں۔ بہت سے اشعار میں مفرد لفظوں اور ترکیبوں کے استعمال میں بے طرح بے پروائی سے کام لیا گیا ہے، جس کی وجہ سے زبان کے بڑے عیب اور بیان کے واضح اسقام نمایاں ہو گئے ہیں۔ اوپر جو مکمّل غزلیں نقل کی گئی ہیں اُن میں یہ سب اسقام موجود ہیں اور اِسی سے صورتِ حال کا اچھی طرح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ غزلوں میں زبان اور بیان کے جس قدر معائب ہیں اُن کی مثالیں علاحدہ سے جمع کی جائیں تو بہت طویل فہرست بن جائے گی، جس کی گنجایش نہیں۔ میں محض بہ طورِ مثال اُن کی

ایک غزل کے دو شعر اور ایک غزل کے تین شعر نقل کرتا ہوں:

وہیں لگی ہے، جو نازک مقام تھے دل کے یہ فرق دستِ عدو کے گزند کیا کرتے
جگہ جگہ پہ تھے ناصح، تو کوبہ کو دلبر انھیں پسند، اُنھیں ناپسند کیا کرتے

پہلے شعر کا دوسرا مصرع کا واک اندازِ بیان کا اچھا نمونہ ہے۔ "دستِ عدو کے گزند یہ فرق کیا کرتے" وہی لکھ سکتا ہے جو زبان کی صحت اور بیان کی فصاحت کی طرف سے آنکھیں پھیر لے، یا یہ کہ اِن سے اُس کی شناسائی ہی نہ ہو۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں حسنِ بیان کا یہ تقاضا ہے کہ کوبہ کو کی طرح صرف جگہ جگہ ہو۔ "جگہ جگہ پہ" نے بیان کے توازن کو اور حسن کو ختم کر دیا ہے۔

خیالِ یار کبھی ذکرِ یار کرتے رہے اسی متاع پہ ہم روزگار کرتے رہے
ہم اپنے راز پہ نازاں تھے شرمسار نہ تھے ہر ایک سے سخنِ راز دار کرتے رہے
ضیائے بزمِ جہاں بار بار ماند ہوئی حدیثِ شعلہ رخاں بار بار کرتے رہے

"اِسی متاع پہ روزگار کرتے رہے" عجزِ بیان کی نہایت اچھی مثال ہے اور بلا تکلف یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ایسی مثالیں اُن کے یہاں بہ کثرت پائی جاتی ہیں، اِس حد تک کہ اِس کو اُن کا خاص انداز بھی کہا جا سکتا ہے۔ یہی احوال "حدیث کرنے" کا ہے۔ یہ کہنا کہ ہم "بار بار حدیثِ شعلہ رُخاں کرتے رہے" اِس کا اعلان کرنا ہے کہ زبان کی صحت اور بیان کی فصاحت سے اُن کو مطلق دل چسپی نہیں۔ یا پھر یہ کہا جائے کہ وہ اِن چیزوں سے واقف ہی نہیں۔ روزمرّہ اور محاورے کی طرف سے اگر صرفِ نظر کو اِس طرح روا رکھا جائے تو پھر یہی کہا جائے گا کہ ایسے شاعر کو کلاسیکی انداز چھوڑ کر ظفر اقبال کے رنگ میں شعر کہنا چاہیے تاکہ کسی طرح حساب کتاب کا سوال ہی نہ پیدا ہو۔

روزمرّہ اور محاورے کا احوال فیضؔ کی شاعری میں بے طرح سقیم نظر آتا ہے اور اِس کی وجہ سے کلام کی فصاحت اور بیان کا حسن دونوں تباہ ہو گئے ہیں۔ وہ یہ سوچتے ہی نہیں کہ محاورہ کیا ہے اور کیا نہیں، کسی لفظ کا محلِّ استعمال کیا ہے، اُس

کی نسبت کا تقاضا کیا ہے اور یہ کہ معنویت کا تقاضا کیا ہے۔ مثلاً "سر کرنا" ایک محاورہ ہے اور متعارف محاورہ ہے، اُس کے ساتھ جو سلوک انھوں نے روا رکھا ہے اُسے ملاحظہ کیجیے:

سر کرو ساز، کہ چھیڑیں کوئی پُر درد غزل   ڈھونڈتا ہے دلِ شوریدہ بہانے کب سے

اور اِس طرف مطلق توجّہ نہیں کی کہ "ساز کرنا" کوئی محاورہ نہیں، اُردو والے اس طرح نہیں کہتے۔ چوں کہ "غزل" کے لیے "چھیڑیں" وہ لائے ہیں، اِس لیے "ساز" کے لیے کیا لاتے، "سر کرنا" لے آئے، یہ دیکھے بغیر کہ حسنِ بیان پر کیا گزر جائے گی اور زبان کی لطافت پر کیا بیت جائے گی۔ اِسی قبیل کا ایک اور شعر:

بھیگی ہے رات فیض! غزل ابتدا کرو   وقتِ سرودِ درد کا ہنگام ہی تو ہے

"غزل ابتدا کرنا" بھی اُسی قبیل کی چیز ہے۔ تلاش اور تامّل سے کام لینا جیسے انھیں گوارا ہی نہ ہو، جو لفظ سامنے آگیا، اُسے نظم کر دیا ہے، یہ سوچے بغیر کہ مناسبت اور مطابقت کا احوال کیا ہوگا۔ "درد کا ہنگام" اِن سب پر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اِسی غزل کا ایک اور شعر ہے:

دِل مدّعی کے حرفِ ملامت سے شاد ہے   اے جانِ جاں! یہ حرف ترا نام ہی تو ہے

"حرفِ ملامت" کی ترکیب نے "حرف" کی معنویت کو برقرار رکھا تھا، بلکہ کچھ اور روشن کر دیا تھا، لیکن دوسرے مصرعے میں "یہ حرف ترا نام ہی تو ہے" کہہ کر اُس پر بھی پانی پھیر دیا۔ اگر "حرفِ ملامت" آسکتا ہے تو اُس سے یہ لازم نہیں آتا کہ "حرف" ترکیب کے بغیر بھی ہر جگہ اُسی طرح کھپ سکتا ہے۔ اِسی کو کہا گیا ہے کہ ہر نکتہ مقامے دارد۔

مضمون طویل ہو گیا اور اس سلسلے میں ابھی کہنے کو بہت کچھ باقی ہے کہاں تک لکھا جائے گا۔ یہ تھوڑی سی مثالیں جو پیش کی گئیں، صورتِ حال کو سمجھنے کے لیے یہ بھی کچھ کم نہیں۔ کیسا افسوس ہوتا ہے کہ زبان اور بیان کے

نکات و رموز کی طرف سے بے پروائی یا بے خبری نے اُن کی شاعری کو بہت نقصان پہنچایا ہے اور اس سے زیادہ تعجب اس پر ہوتا ہے کہ وہ شاعر جو نظموں میں اپنا خاص انداز رکھتا ہے، اُس کی غزلیں رسمی اور روایتی انداز سے معمور ہیں اور زبان و بیان کی طرف سے ناقابلِ برداشت بے پروائی کی شکوہ گزار ہیں۔

(۸)

شاعر جس زبان میں شعر کہے، اُسے اُس زبان سے واقف بھی ہونا چاہیے اور اُس کا مزاج شناس بھی ہونا چاہیے۔ اِس کے بغیر نظم ہو یا غزل، کسی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ شاعری میں خیال اور پیرایۂ اظہار، دونوں ایک اکائی بن کر سامنے آتے ہیں۔ اِن کو الگ الگ کر کے دیکھنا کم نظری کی دلیل ہے۔ اچھے خیال کو بہتر پیرایۂ اظہار نہ ملے، تو اُس کی قدر و قیمت کچھ نہیں۔

فیضؔ کا کلام پڑھتے ہوئے جب بھی ن۔ م راشدؔ کی طرف توجہ مبذول ہوتی ہے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُستاد اور اناڑی میں کیا فرق ہوتا ہے۔ راشدؔ کو بے پناہ قدرت حاصل تھی گفتار کے اسلوب پر۔ وہ شخص زبان کا مزاج شناس تھا اور لفظوں کا مزاج داں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر طرح کے خیالات اُس کی نظموں میں پوری توانائی، تہ داری اور حسنِ بیان کے ساتھ معرضِ اظہار میں آئے ہیں۔ کہیں بھی محسوس نہیں ہوتا کہ زبان کی فصاحت ساتھ نہیں دے سکی ہے نئے خیالات کا، اور کسی جگہ یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ نئے پن کے لیے کج خرامی اور کٹ بگڑا پن ضروری ہے۔ راشدؔ کی نظمیں فصیح اور بلیغ پیرایۂ اظہار کی کمی کی شکوہ گزار کہیں نہیں نظر آتیں اور بیان کا استحکام کہیں بھی معرضِ خطر میں نہیں آتا۔ خیال روشن ہے اور بیان اُس روشنی سے پوری طرح معمور نظر آتا ہے۔ یہی قدرت اور صلاحیت تھی جس کے بل بوتے

راشد نے اُس زمانے میں نظم کے ایک کم متعارف فارم کو اِس طرح برتا کہ پڑھنے والوں کو بیان کی اجنبیت کا احساس نہیں ہوا اور خیالات کی تازگی اپنی جگہ برقرار رہی۔ اگر راشد کا احوال فیض جیسا ہوتا (کہ مصرعے لڑکھڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں اور اسقام سے گراں بار اجزائے نظم کا احوال وہی ہوتا ہے جس کو فیض نے "داغ داغ اُجالا" کہا ہے) تو اُردو شاعری اُس انداز سے مانوس اِس قدر جلد شاید نہ ہو پاتی۔

فانؔی — شہیدِ احساس

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ فانیؔ کی شاعری میں غم کی جو ہمہ گیری ہے، وہ اُن کی محروم اور ناکام زندگی کی دین ہے اور اِس کے لیے یہ فرض کرلیا جاتا ہے کہ اُن کی ساری زندگی واقعتاً نزع کے عالم میں گزری تھی؛ لیکن حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ اُن کی شاعری میں جو بیانِ غم ہے، اُس کا تعلق زندگی سے اُتنا نہیں جتنا اُن کی افتادِ طبع اور اُن کے مزاج سے ہے۔ یہ فرض کرلینا کہ وہ ساری عمر ناکام و محروم رہے، حقائق کے خلاف ہے۔ حیدرآباد میں اُن کی زندگی کے آخری تین چار سال واقعتاً بہت پریشانی میں گزرے، مگر اُس سے پہلے صورتِ حال اِس درجہ خراب نہیں تھی اور وہ اُس وقت تک شاعرانہ کمال کی بلندی پر پہنچ چکے تھے۔ جناب میکشؔ اکبرآبادی اُن لوگوں میں سے ہیں جن سے فانیؔ کو زمانۂ قیامِ آگرہ میں ذہنی قربت حاصل تھی، اُن کا بیان ہے:

"اُن کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ فانیؔ زندگی بھر پریشان رہے، حالاتِ روزگار اور معاشی تکلیف نے اُن کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور اِسی وجہ سے وہ قنوطیت کا شکار ہوگئے۔ میری رائے اِس سے ذرا مختلف ہے۔ میں اور شہروں کے بارے میں نہیں جانتا، لیکن جو وقت آگرے میں گزارا ہے، اُس کے بارے میں ضرور کہہ سکتا ہوں کہ میں نے

شاید ہی کبھی فانی صاحب کو معاشی طور پر پریشان دیکھا ہو۔ وہ ہر وقت خوش و خرّم رہنے والے شخص تھے۔ طبیعت میں لاابالی پن ضرور تھا۔ صحبتوں پر جان دیتے تھے، جس کی وجہ سے اخراجات بڑھ جاتے تھے اور اکثر اُن کی وضع داری میں فرق پڑنے لگتا تھا؛ لیکن اِس میں ایسی غیر معمولی بات نہ تھی کہ وہ محض ایسی پریشانیوں کی وجہ سے ایک جانب کو مڑ جائیں۔"

(میکش صاحب سے انٹرویو ۔ قومی آواز (لکھنؤ) ۱۳؍ستمبر ۱۹۸۱ء)

فانی اپنی شاعری میں دنیا سے جس قدر بیزار نظر آتے ہیں، اپنی زندگی میں اُس قدر کیا، قطعاً بیزار دکھائی نہیں دیتے۔ اُن کے جس قدر حالات ہمارے سامنے ہیں، اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ شروع ہی سے وہ خوش باش زندگی سے بے گانہ نہیں تھے۔ وہ حُسن کے جلووں سے اور اُس کی لذّتوں سے محروم نہیں رہے۔ اُس زمانے کے ایک نارمل مہذّب شخص کی طرح وہ جلوہ ہائے سرِ بام کے تمنّائی بھی رہے اور بہ قدرِ توفیق خوش ذوقی کے ساتھ دن گزارنے کی کوشش کی۔ دنیا نے بھی اُن کی قدر دانی میں اُس بُخل سے کام نہیں لیا جس کا تعلّق روایت سے ہے۔ اُن کے ایسے قدر داں ہر جگہ موجود تھے جو صاحبِ ثروت بھی تھے اور صاحبِ اختیار بھی، جنھوں نے ہر ممکن طریقے پر قدر دانی کا حق ادا کیا۔ یہ واضح رہے کہ یہ قدر دانی صرف اُن کی شاعری کی وجہ سے تھی۔

وہ بذلہ سنجی سے ناآشنا نہیں تھے اور محفل آرائی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ طرحی مشاعروں میں اکثر شرکت کیا کرتے تھے۔ اُن کے ایک شاگرد حکیم مختار سبزواری بدایونی نے اپنی کتاب تذکرۂ فانی میں ایسے مشاعروں اور ایسی غزلوں کی طویل فہرست پیش کی ہے، اُسے دیکھا جا سکتا ہے۔ صدق جائسی کی کتاب دربارِ دُربار میں فانی کو شہزادۂ معظم جاہ کی معروف شبینہ نشستوں کے حاضر باش کی حیثیت سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

فانی کی شاعری اور زندگی کے دائرے شروع ہی سے الگ الگ رہے ہیں، اِس صورت میں قدرتی طور پر یہ سوال ذہن میں پیدا ہوتا ہے کہ اُن کی شاعری میں جو بے مثال تاثیر ہے، اُس کا سرچشمہ کہاں ہے ——— اُن کے جس قدر حالات واقف کار لوگوں نے لکھے ہیں، اُن کے پڑھنے سے ایک خاص بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ اُن کے مزاج میں مسلسل اضطراب کارفرما رہتا تھا۔ حکیم مختار سبزواری نے لکھا ہے:

"اضطراب کا یہ عالم تھا کہ بدایوں اسٹیشن پر ٹہلنے کو گئے، تو ایک طرف ٹرین سے بریلی تشریف لے گئے اور دوسری ٹرین سے فوراً بدایوں واپس آ گئے۔ یہ ایک بار نہیں، دسیوں بار ہوا ہے اور میں بھی اُن کے ساتھ گیا ہوں۔

ایک مرتبہ اٹاوے شام کو اسٹیشن پہنچے۔ آگرے جانے والی گاڑی تیار تھی، فوراً آگرے کا ٹکٹ لے لیا اور آگرے پہنچ گئے۔ جنوری کی سردی کا زمانہ تھا، اُن کپڑوں کے سوا جو پہنے ہوئے تھے، کوئی گرم کپڑا ساتھ نہ تھا...... مجبوراً رات بھر چائے اور انڈوں سے سردی کا مقابلہ کرتے رہے اور دوسرے دن کی ٹرین سے اٹاوے واپس چلے آئے...... یہ وہی اضطراب تھا جس نے کہیں چین سے نہ بیٹھنے دیا اور نہ صحیح طور پر کوئی کام انجام دینے دیا۔"

(تذکرۂ فانی ص ۳۵ - ۳۷)

یہ اضطراب اُن کی فطرت کا جزُ تھا اور رفتہ رفتہ طبیعت کا جوہر بن گیا۔ یہ اُسی کا اثر تھا کہ اُن کے یہاں کائنات کے مقابلے میں ذات نے مرکزی نقطے کی حیثیت حاصل کر لی تھی اور یہ نقطہ جس نسبت سے بڑھتا گیا، اُسی نسبت سے کائنات کی بے رنگی کا احساس بھی بڑھتا گیا۔ ایسے لوگوں کے یہاں تخلیق کے لمحوں میں اندرون میں ڈوب جانے کی صلاحیت کچھ اور بڑھ جایا کرتی ہے اور اُس عالم میں یہ کائنات اور اس کے

مظاہر حریفِ مقابل نظر آتے ہیں۔ شدّت کے ساتھ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ایک شیشہ ہے جو ہر پتھر سے ٹکرا رہا ہے، ایک چراغ ہے جس کو ہواؤں کے جھونکے مسلسل بجھانے کی کوشش کر رہے ہیں اور ایک کشتی ہے جس کو ہر موج ڈبونا چاہتی ہے۔ یہاں طوفان اور پتھر کی اصلی حیثیت نہیں ہوتی، اصل حیثیت ہوتی ہے اُس ذات کی جو اِن سب کے مقابل ہے۔ فانؔی کے یہاں ہزار بار برقِ بلا اور گردابِ فنا کا جو ذکر آتا ہے، تو اُس پردے میں دراصل وہ بار بار یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اُن کا تنہا وجود اِن سب بلاؤں کا نشانہ ہے۔ انا کے اظہار بل کہ اعلان کی یہ بھی ایک صورت ہے۔ چوں کہ ایک مضطرب اور آتش زیرِ پا شخصیت اِس اظہار کے پیچھے ہے، اِس لیے حزنیہ آہنگ غالب آگیا ہے ——— ”وہ سمجھتے تھے کہ ایک اٹل مشیّت نے تمام کارکنانِ قضا و قدر کو اِس خدمت پر مامور کر دیا ہے کہ فانؔی کا کوئی کام نہ بن سکے۔“ (تذکرۂ فانی ص ۷۱) یہ وہی کائنات کے مقابلے میں ذات کی اہمیّت کا احساس اور اظہار ہے۔

اِس مزاج، اِس طبیعت اور اِس اندازِ نظر نے اُن کی شاعری میں اُس آہنگ کی تشکیل کی جس کو آسانی کی خاطر ہم آہنگِ غم سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اِس کا تعلّق حالاتِ زندگی کے بجائے، مزاج کی تشکیل و تعمیر سے ہے، جس کے لیے غالؔب نے کہا ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

فانؔی کی شاعری میں ”غم“ اور ”بلا“ جیسے الفاظ لغوی معنی میں استعمال ہی نہیں آئے ہیں۔ اگر ہم ”غم“ کے لفظ سے وہی مفہوم مراد لیں گے جو عام طور پر مراد لیا جاتا ہے، تو یہ فانؔی کی شاعری کے ساتھ اِس اعتبار سے ناانصافی ہوگی کہ اِس طرح حقیقی مفہوم اور مدّعا دونوں بدل جائیں گے۔

غزل میں اندازِ بیان کی ایک روایت یہ بھی رہی ہے کہ اعلا درجے کے شعرا کے یہاں بھی استعاراتی اندازِ بیان کبھی کبھی ایسا پیرایہ اختیار کر لیتا ہے جیسے وہ حقیقی پیرایۂ اظہار ہو، مثلاً غالؔب کے اِس شعر کو دیکھیے:

یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں	نظر لگے نہ کہیں اُن کے دست و بازو کو

یہاں حقیقتاً "دست و بازو" کے لگائے ہوئے زخم سے مراد نہیں، اگرچہ طرزِ بیان سے بہ ظاہر اسی کا شبہہ ہوتا ہے۔ فانیؔ کے یہاں جو ایسے الفاظ بار بار آئے ہیں، اُن میں استعاراتی وسعت ہے۔ یہ نامناسب ہوگا اگر ہم اُن کو لغوی معنی میں فرض کر کے مفہوم کی وسعت کو محدود کر دیں اور اشاریت کو صراحت میں بدل دیں۔ فانیؔ کی شاعری کا مجموعی طور جو انداز ہے اور حقیقی سطح پر جو اُس کا مزاج ہے، یہ اُس کے خلاف ہوگا (یہ واضح کر دیا جائے کہ یہاں جو کچھ کہا گیا ہے، اُس کا تعلق اُن کے نمایندہ کلام اور کلیدی الفاظ سے ہے، ہر شعر سے بحث نہیں اور نہ یہ مبالغہ آمیز بات کہنا مقصود ہے کہ فانیؔ کے یہاں لغوی معنی میں الفاظ استعمال ہی نہیں ہوئے ہیں)۔

یہ بات کہ فانیؔ کی شاعری میں جو آہنگِ غم ہے، وہ اُن کے حالات کے بجائے اُن کے مزاج کی نمایندگی کرتا ہے، اِس کا ثبوت ایک اور طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر مغنی تبسم نے اپنی کتاب فانی کی نادر تحریریں میں خاندانی بیاض سے وہ کلام نقل کیا ہے، جو بہ قول اُن کے، فانیؔ کے کسی مطبوعہ مجموعے میں شامل نہیں۔ اُس بیاض میں بہ قولِ موصوف "جتنا کچھ کلام ہے ۱۹۱۲ء کے قبل کی تصنیف ہے" (ص ۱۲) اور اِس بات سے شاید ہی کوئی شخص اختلاف کر سکے گا کہ اُس وقت تک فانیؔ اطمینان اور خوش حالی کی زندگی بسر کر رہے تھے۔ اُن کے والد زندہ تھے اور خاندانی جایداد بھی اُس وقت تک موجود تھی۔ اِس منقول کلام میں ایسے بہت سے شعر ہیں جن کو فانیؔ کے خاص انداز کا نقشِ اوّل کہنا چاہیے۔ گہرائی اور گیرائی کم ہے، لیکن مفاہیم وہی ہیں جو آگے چل کر چمک اٹھے۔ میں چند اشعار نقل کرتا ہوں:

منّت کشِ بیدادِ صیاد نہیں ہے	اپنی ہی بدولت ہے نشیمن کی خرابی

خزاں کو کس لیے روئیں، بہار میں کیا تھا	یہی قفس تھا، یہی کنجِ خانۂ صیاد

تم عیادت سے جی چُراتے تھے　　تُو وہ بیمارِ زار ہی نہ رہا
اب کوئی آرزو نہیں فانی　　دلِ امّیدوار ہی نہ رہا

خانہ ویرانی سلامت چاہیے، کچھ غم نہیں　　یہ بھی سن لیں گے کہ اپنا گھر بھی صحرا ہو گیا
مار ڈالا تھا شبِ غم نے دلِ بیمار کو　　موت کیا آئی کہ جینے کا سہارا ہو گیا

کارواں ہم نام رکھیں گے ہجومِ یاس کا　　نالۂ شب گیر کو بانگِ درا کہنے کو ہیں

فانی! اُن سے بھی کہو، چل کے تماشا دیکھیں　　مل کے روتی ہے گلے موت کے حسرت میری

یہ رونا رات دن، یہ غم میں گھلنا　　کہاں تک فانیِ محزوں، کہاں تک

فانی! مری دعا ہی نہیں قابلِ اثر　　یا دشمنی اثر کو ہے میری دعا سے کچھ

آپ نے دیکھا، شروع ہی سے اُن کے یہاں اِن عناصر کی جلوہ گری اور کارفرمائی رہی ہے۔ جس قدر دن گزرتے گئے، اِن میں گہرائی اور گیرائی بھی بڑھتی گئی۔ فانی کے نمایندہ اشعار کو بہ نظرِ غور دیکھا جاتے تو واضح طور پر معلوم ہو گا کہ ایسے اشعار میں زندگی کے کسی خاص غم اور کسی خاص حادثے کا بیان نہیں، اُن کی بنیاد ذاتی غم یا معاشی غم کے تاثر پر نہیں معلوم ہوتی؛ اِس کے بجاے حیات اور کائنات کے متعلق وہ جو ایک اندازِ نظر اُن کے یہاں کارفرما تھا، ایسے اشعار دراصل اُس کی تشریح اور تعبیر پر مبنی ہیں۔ اُن کی ایک رباعی ہے:

تھا باغ، مرقّعِ تمنّا اپنا　　صحرا، سو وہ اک نقشِ کفِ پا اپنا
ہم بزمِ حواس میں اکیلے ہی رہے　　دیکھا کیے دور سے تماشا اپنا

یہاں "اپنا" پر جس طرح زور دیا گیا ہے اور جس طرح وہ مفہوم کا مرکزی نقطہ بن گیا ہے، اُس سے اندازِ نظر پوری طرح سامنے آجاتا ہے۔ میکش صاحب کا قول ہے:

"وہ بے حد ہنس مکھ قسم کے انسان تھے، ہر وقت لطیفے کہتے اور سنتے رہتے؛ لیکن عبرت اُس وقت ہوتی تھی جب اُن کی شاعری ہمارے سامنے آتی تھی، تو اُس میں اِس قسم کے عناصر دیکھنے کو نہ ملتے تھے۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا تھا کہ پوری غزل میں دو ایک شعر شگفتہ مزاج کے ہوجاتے، تو وہ اُنھیں غزل سے خارج کر دیتے اور جب میں پوچھتا کہ یہ کیا کر رہے ہیں، تو جواب دیتے کہ یہ میرے مزاج کا نہیں ہے۔"

(ایضاً، قومی آواز)

اِسی سلسلے میں انھوں نے یہ بھی کہا ہے:

"فانی صاحب بھی زندگی سے الگ نہ تھے، لیکن یہ سچ ہے کہ اُن کے بعض رنج والم اوڑھے ہوئے تھے۔ یہ اُن کی شخصیت کا عجیب سا پہلو ہے، جسے میں خود آج تک نہ سمجھ سکا" (ایضاً)۔

جو لوگ دروں بینی کے اسیر ہوتے ہیں، اُن کے یہاں انا کا اظہار خاص اہمیت اختیار کرلیتا ہے اور بعض صورتوں میں اہمیّت کا یہ احساس اِس طرح حاوی ہوجاتا ہے کہ اُس کے سامنے ہر چیز کم قیمت نظر آنے لگتی ہے۔ قدر دانی کتنی ہی کی جائے، وہ بہ ہر صورت کم محسوس ہوتی ہے۔ ایسے عالم میں ذراسی ٹھیس بھی برقِ بلامعلوم ہوتی ہے۔ فانی کا یہی احوال تھا۔ اہلِ دنیا نے اُن کے کلام کی اور اُن کی مناسب حد تک قدر دانی کی، لیکن وہ اِس حد تک "مجبورِ تماشاے سراب" اور اِس طرح اسیرِ اضطراب تھے کہ عمر بھر تسکین سے نا آشنا رہے۔ اپنے ہی الفاظ میں وہ ساری عمر پرستارِ شبِ ہجر رہے۔ یہ بے تسکینی اور یہ پرستاریِ شبِ ہجر اُن کے ذہن کی ودیعت تھی اور فطرت کا جوہر اُن کا دل، جس کو خود اُنھوں نے "ستم کدۂ مدّعا" کہا ہے، ہر تبسّم کو پردہ دارِ غم سمجھتا رہتا تھا اور اُن کا ذہن اِس پردہ داریِ غم کی نئی نئی تعبیریں تراشتا رہتا تھا اور اِس

طرح احساسِ غم کے دائروں کا سلسلہ بڑھتا ہی جاتا تھا۔ نامناسب نہ ہوگا اگر یہاں چند اشعار بھی پیش کر دیے جائیں:

منّت کشِ بیدادیِ صیّاد نہیں ہے　　اپنی ہی بدولت ہے نشیمن کی خرابی

کوئی مجبورِ تماشائے سراب آنا ہے　　جلوۂ رنگ ہے نیرنگِ تقاضائے نگاہ

بخشا گیا ستم کدۂ مدّعا مجھے　　کیوں شوخیِ کرم! یہ ازل میں بجائے دل

سچ تو یہ ہے کہ وہ ناکامِ تمنّا ہیں ہوں　　یاس کی شکل میں امید نظر آئے جسے

دنیا ہی بدل دی ہے تعمیرِ نشیمن نے　　کل تک یہی گلشن تھا، صیّاد بھی، بجلی بھی

فانی کے اچھے اشعار کا ایک بڑا حصّہ جبر کے مضامین سے معمور ہے، اِسی طرح ایسے اشعار بھی تعداد میں کچھ کم نہیں جن میں حیرتِ تماشا کا بیان ہے، خزانہ اور سرچشمہ اِن سب کا ایک ہی ہے۔ یہ بات خاص طور پر ہمارے سامنے رہنا چاہیے کہ فلسفہ، جبر کو ماننے کے لیے تفکّر شرط ہے، واردات سے اِس کا لازمی تعلق نہیں۔ فانی کی فطرت میں دروں بینی، اضطراب اور حیرت و حسرت کے جو عناصر شامل تھے، یہ اُن کا منطقی نتیجہ تھا کہ جبر کا تصوّر اُن کے یہاں نشو و نما پاتا، اِس وجہ سے کہ شاعرانہ مزاج کے لیے تسکین کی صورت اِسی کے زیرِ سایہ نکل سکتی تھی۔ عام لوگوں کے یہاں تقدیر کا تصوّر اور ناکامی کی صورت میں اُس کا حوالہ دینا تصوّرِ جبر ہی کی ابتدائی صورت ہے، مقصود وہی ہے یعنی خود فریبی اور فریبِ تسکین۔ فانی کے یہاں اِس کی حیثیت شریکِ غالب کی ہے۔ اُن کے ایسے نمایندہ اشعار کو آپ بار بار پڑھیں تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ شاعر کی نظر زمانے کی گردش اور حیات و کائنات کی کارفرمائیوں پر ہے، چند واقعات یا زندگی کے

عام حادثات اُس کا مطمحِ نظر نہیں۔

یہی صورت حیرتِ تماشا کے مضامین کی ہے۔ یہ حیرت، صوفی کی حیرت کے بجائے فلسفۂ جبر کے پرستار کی حیرت ہے، جو گویا احساسِ جبر کا آخری نقطہ ہے۔ اُن کے یہاں ایک طرف تو ذات، کائنات کے مقابل ہے اور یہ تقابل حریفانہ ہے اور دوسری طرف بے اختیاری کا شدید احساس ہے۔ میں اِس سلسلے میں یہاں چند اشعار نقل کرنے کی اجازت چاہوں گا، اِس خیال سے کہ شاید وضاحت کا کچھ حق ادا ہو سکے:

دو گھڑی کے لیے میزانِ عدالت ٹھہرے   کچھ مجھے حشر میں کہنا ہے خدا سے پہلے

مجھ پہ رکھتے ہیں حشر میں الزام   آ نہ جائے زباں پہ تیرا نام!

حسنِ تدبیر نہ رسوا ہو جائے   رازِ تقدیرِ الٰہی کو نہ پوچھ

ہوں اسیرِ فریبِ آزادی   پر ہیں اور مشقِ حیلۂ پرواز

محشر میں جبرِ دوست سے طالب ہوں داد کا   آیا ہوں اختیار کی تہمت لیے ہوئے

جلوۂ اختیار ہے نسبتِ جبر ہے مجھے   شعلۂ آرمیدہ ہوں وادیِ برقِ ناز میں

زندگی جبر ہے اور جبر کے آثار نہیں   ہائے! اِس قید کو زنجیر بھی درکار نہیں

کیا ہے خلق مجھے باوجودِ علمِ گناہ   یہ ابتدا ہے کرم کی، تو انتہا کیا ہے

عہدِ ازل پہ زندگیوں کا مدار ہے　　عالم تمام غم کدۂ اعتبار ہے

تصوّف کے بعض اجزا اُن کی شاعری میں اِس طرح شامل ہوتے ہیں کہ تغزّل کا جزبن گئے ہیں اور یہاں بھی وہی بات ہے کہ تصوّف بھی اُن کی زندگی میں نہیں تھا، اُن کے ذہن میں تھا۔ تصوّف میں ترکِ دنیا کا تصوّر موجود تھا اور بندے کی بے اختیاری کا بھی۔ اِس میں بہت بڑی یا یوں کہیے کہ بنیادی حیثیت تھی اس بات کی کہ یہ دنیا" ہرچند کہیں کہ ہے، نہیں ہے"۔ یہ دونوں باتیں فانؔی کے مزاج اور احساس کی گویا ترجمانی کرتی تھیں اور اِس "غم کدۂ اعتبار" کی بے رنگی کو خوب نمایاں کرتی تھیں، اِس بنا پر تصوّف کے بعض مضامین سے اُن کی شیفتگی قدرتی بات تھی۔ یہ واقعہ ہے کہ فانؔی کے ایسے اشعار میں جوشِ بیان اور ندرتِ اظہار کا حق ادا ہوگیا ہے، لیکن ایسے اشعار کی تہ میں جبر و اختیار کی وہی فکری کش مکش موج زن نظر آئے گی، مثلاً:

ہزار ڈھونڈیے، اُس کا نشاں نہیں ملتا　　جبیں ملے تو ملے، آستاں نہیں ملتا

مجھے بلا کے یہاں، آپ چھپ گیا کوئی　　وہ میہماں ہوں جسے میزباں نہیں ملتا

تجلّیاتِ وہم ہیں مشاہداتِ آب و گل　　کرشمۂ حیات ہے خیال، وہ بھی خواب کا

ملتی نہیں تصوّرِ ہستی سے اب نجات　　گھِر سا گیا ہوں حلقۂ دامِ خیال میں

کچھ نہ وحدت ہے نہ کثرت، نہ حقیقت نہ مجاز　　یہ ترا عالمِ مستی، وہ ترا عالمِ ہوش

اک حق کے سوا کوئی ہستی ہی نہ تھی یارب　　یوں میرے سر آنکھوں پر تمیزِ حق و باطل

فانؔی کو غالباً خود بھی اِس کا احساس تھا اور اُن کا یہ شعر اِس صورتِ حال کی شاید سب سے بہتر طور پر ترجمانی کرتا ہے:

مرے شکوے سپاسِ غم کی لے میں دل سے اٹھتے ہیں
فغاں کو میں نے آہنگِ طرب کا ہم نوا پایا

یہ نہ خیال کیا جائے کہ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فانی کی زندگی پریشانیوں سے خالی تھی۔ اِس دنیا کے بیش تر نارمل انسانوں کی طرح اُن کو بھی اُن پریشانیوں سے سابقہ پڑا تھا جو انسانوں کا مقدّر ہیں اور لازمۂ زندگی ہیں؛ لیکن اُن کی زندگی کا بہت بڑا حصّہ اُن مصیبتوں اور غموں سے اِس قدر اور اِس طرح روشناس نہیں ہوا تھا کہ زندگی مرگِ مسلسل کے سوا اور کچھ نہ معلوم ہو۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفۂ جبر سے اُن کی شیفتگی، زندگی کے ہر پہلو کو غم سے تعبیر کرنا، ہر تبسم کو پردہ دارِ غم سمجھنا اور ہر گل کو خزاں کے راز کا محرم کہنا اُن کے خاص مزاج اور خاص اندازِ فکر کی آئینہ داری کرتا ہے، اُن کی زندگی کی نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ پریشانیوں کے سایے جس قدر گہرے ہوتے گئے، کبھی عملی دنیا میں اور بیش تر خیالات کی دنیا میں، اُسی نسبت سے آہنگِ فغاں میں حُزنیت کا رنگ گہرا ہوتا گیا۔

میں یہ بھی عرض کرنا چاہوں گا کہ فکر اور احساس کی سطح پر اُن کے یہاں کامل صداقت پائی جاتی ہے۔ اُنھوں نے جو کچھ محسوس کیا، وہ انسانی زندگی کی بے بسی، اِس کائنات کے بے رحم نظم و نسق اور فطرت کی بے لچک حکم رانی کی نسبت سے محسوس کیا اِس احساس میں بجائے خود مکمّل صداقت تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے اشعار میں جذبے کی صداقت اور تاثیر کی گرمی محفوظ ہے۔ شخصیت کا دُہرا پن کوئی نئی بات نہیں، فانی کی شخصیت میں بھی اِس ثنویت کا عمل دخل تھا اور یہ اُسی کا نتیجہ ہے کہ وہ عام حالات میں ایک عام انسان کی طرح زندگی کے ہنگاموں میں حصّہ لیتے ہوئے نظر آتے ہیں، لیکن تخلیقِ شعر کے عالم میں وہ اُس دنیا میں محوِ سفر ہوتے ہیں جہاں جبر کی حکومت ہے۔

اُنھوں نے حُسن کے جلووں سے بھی آنکھیں روشن کی تھیں۔ اُن کے اشعار کا اچھا خاصا حصّہ ایسا بھی ہے جس میں اِن معاملات کا دل کش بیان ملتا ہے، ایسے متعدد اشعار بلا تکلّف اردو کے اچھے عشقیہ اشعار کے انتخاب میں شامل کیے جا سکتے ہیں؛ لیکن

عملی زندگی میں جو بھی صورت رہی ہو، تخلیقِ شعر کے عالم میں وہ بہت جلد اپنی اُسی دنیا کی طرف لوٹ جایا کرتے تھے جو اُن کے ذہن میں اور اُن کی فکر میں بسی ہوئی تھی اور جہاں روحِ مجبوری ہر مظہر میں کارفرما نظر آتی تھی۔ وہ عمدہ سے عمدہ تعبیرات کے پردے میں اِس کا بیان کرتے نہیں تھکتے۔ اُن کی ایک مرصّع غزل کا واقعی اچھا شعر ہے:

جسمِ آزادی میں پھونکی تونے مجبوری کی روح
خیر، جو چاہا کیا، اب یہ بتا ہم کیا کریں!

اُنھوں نے زندگی کسی عالم میں گزاری ہو اور حالات کا انداز جو بھی رہا ہو، وہ عُمر بھر اِسی "ہم کیا کریں" کا جواب ڈھونڈتے رہے اور اِس تلاش اور تجسّس کے نتیجے میں اردو غزل کو بیان کے اچھوتے پیرایے اور نفیس تعبیرات کا وسیع الذیل سرمایہ عطا کر گئے۔ نیز ایسے تہ دار مرکبات کا غزل کی زبان میں اضافہ کر گئے جن کو بلا تکلف گنجینۂ معنی کا طلسم کہا جا سکتا ہے۔ زندگی کسی نہ کسی شکل میں جبرت و حسرت اور جبرِ حالات کا شکار ضرور رہے گی اور اِس جبر کی تعبیریں تلاش کی جاتی رہیں گی؛ یہی وجہ ہے کہ فانیؔ کی شاعری محدود دائرے کی اسیر ہوتے کے باوصف زندگی سے قریب تر رہے گی اور احساسِ بے اختیاری کے لمحوں میں تسکین بخشتی رہے گی اور اِس اعتبار سے وہ اپنی دل کشی اور قدر و قیمت کو برقرار رکھے گی۔

آنے والا زمانہ مشینی جبر کا زمانہ ہوگا، جس کی شروعات ہو چکی ہے اور اِس جبر کے اثرات ظاہر ہونے لگے ہیں۔ توقع یہی ہے کہ تنہائی کے لمحوں میں احساسِ بے اختیاری کے مارے ہوؤں کو آج کی طرح کل بھی فانیؔ کے ایسے اشعار دل کی آواز معلوم ہوں گے۔ یہ اشعار اچھے غم گسار بن کر کچھ دیر کے لیے ساتھ دینے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔

یہاں ضمنی طور پر یہ بات بھی (جو اصلاً اِس مضمون کے دائرے سے باہر کی ہے) کہنے کی ہے کہ فانیؔ کی شاعری کا دائرہ وسیع نہیں، مگر اُن کے اشعار میں گہرائی اور گیرائی ہے۔ معنوی طور پر اِس کی وجہ زیرِ بحث آ چکی ہے؛ یہاں یہ کہنا ہے کہ اِس میں

جو دل کشی ہے، وہ پیرایۂ بیان کا حصّہ ہے۔ فانؔی کو اظہار کے اسالیب پر قابلِ رشک قدرت حاصل تھی، نیز جدّتِ ادا اور ندرتِ تعبیر کا نہایت اچھّا سلیقہ تھا۔ وہ ایک ہی مضمون کو بار بار ادا کرتے ہیں، لیکن بیان کا حُسن اِس وحدت میں کثرت کے جلوے دکھاتا ہے۔ اُن کے یہاں بیان کی سطح پر جو سجاوٹ ہے، لفظوں کو استعمال کرنے کا اور پُر معنی مرکّبات تراشنے کا جو فن کارانہ سلیقہ ہے، ایسا سلیقہ جس پر مرصّع سازی کا گمان گزرتا ہے اور بیان کی دل کشی پر وہ جس طرح نظر رکھتے ہیں، یہ خوبیاں اُن کے بعض مشہور اور قابلِ ذکر معاصرین کے کلام میں کم یاب ہیں۔ اِن عناصر نے اُن کی شاعری میں ذہن کو متوجہ کرنے اور دل کو متاثر رکھنے کی قابلِ رشک خوبی میں اضافہ کیا ہے۔ فانؔی کی شاعری میں اندازِ بیان کا جو حسن ہے، اُس کا تقاضا ہے کہ کسی مستقل مقالے میں تفصیل کے ساتھ اُس کا جائزہ لیا جائے۔ یہاں اِس پہلو پر محض ضمنی طور پر گفتگو کی گئی ہے۔

چکبست بہ حیثیتِ نثر نگار

اور

بہ حیثیتِ نقّاد

چکبست کا پہلا مضمون (اب تک کی معلومات کے مطابق) ۱۹۰۲ء میں شائع ہوا تھا اور آخری مضمون ۱۹۲۶ء میں۔ یہی اُن کی زندگی کا آخری سال تھا۔ حسنِ اتفاق سے اُن کی قریب قریب سب، یا احتیاطاً یوں کہیے کہ بیش تر تحریریں مختلف مجموں کی صورت میں محفوظ ہو گئی ہیں اور اُن سے بہ آسانی استفادہ کیا جا سکتا ہے اِس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہر اعتبار سے اُن کی نمایندہ تحریریں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ ان تحریروں کو "دو" حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: ادبی تحریریں اور سیاسی نگارشات۔ رسالۂ صبحِ امید کے اڈیٹر کی حیثیت سے انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اُس کا بیش تر حصّہ سیاسی تحریروں کے ذیل میں آتا ہے۔

چکبست کی ادبی زندگی کا جب آغاز ہوا تھا، اُس وقت تک حالی اور شبلی کی تنقیدی نگارشات سامنے آچکی تھیں اور محمد حسین آزاد کی انشا پردازی اور مرقع نگاری اپنی بہار دکھا چکی تھی۔ اُردو نثر کئی اسالیب سے روشناس ہو چکی تھی اور تنقیدی مباحث لفظی بحثوں کے دائرے کو توڑ کر آگے بڑھ چکے تھے۔ یہ سرمایہ اور یہ پس منظر پیشِ نظر ہو تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ جہاں

تک سخن فہمی کا تعلق ہے، چکبست کسی سے پیچھے نہیں؛ لیکن جہاں تک اعلا تنقیدی شعور کا تعلق ہے، چکبست اُن لوگوں سے پیچھے اور بہت پیچھے ہیں۔ اُن کے دو چار تنقیدی انداز کے مضامین ہیں، اُن میں اصولی مباحث نہیں ملتے۔ نیز علمی انداز سے تجزیہ و تحلیل کے اچھے نمونے بھی گویا نہیں ہیں۔

چکبست اپنے پیش رووں کے مقابلے میں مغربی ادبیات سے قریب کی واقفیت کا دعوا کر سکتے تھے، کیوں کہ انگریزی زبان سے بہ راہِ راست واقف تھے؛ اِس کے باوجود تنقیدی سطح پر وہ کسی اصولی بحث کا اضافہ نہیں کر سکے، نہ پچھلی بحثوں کی تشریح یا توسیع میں قابلِ ذکر حصّہ لے سکے۔ بہ ظاہر اس کی دو وجہیں معلوم ہوتی ہیں: پہلی بات تو یہ ہے کہ وہ شخصیات کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے اور تنقیدی اصولوں کی طرف آزادانہ حیثیت سے اُنھوں نے توجہ نہیں کی۔ اُن کی تحریروں سے واضح طور پر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کا ذہن کچھ شخصیات کے متعلق ایک نہایت محدود نقطۂ نظر رکھنے کی بنا پر، اُسی چھوٹے سے دائرے کا قیدی بن کر رہ گیا تھا۔ اِس کو یوں بھی دیکھیے کہ اُن کے قریب قریب سبھی ادبی مضامین کسی نہ کسی شخصیت کی ستایش کے طور پر وجود میں آئے ہیں، یا پھر روایت پسندی کے کسی خارجی دباو یا پسندیدگی کے جبر کے نتیجے میں مناظرانہ انداز میں لکھے گئے ہیں اور متعدد ضمنی خوبیوں کے باوجود، مجموعی طور پر اُن میں سخن فہمی پر طرف داری غالب آگئی ہے۔ اُن کا پہلا مضمون پنڈت دیا شنکر نسیم سے متعلق تھا، جو کشمیر درپن میں شائع ہوا تھا۔ یہ "سخنورانِ کشمیر" کے سلسلے کا پہلا مضمون تھا، اُس وقت اُن کی عمر ۲۱ برس کے لگ بھگ تھی۔ کچھ تو تقاضاے عمر کی بنا پر اور کچھ "قومی جذبے" کی بنا پر اِس مضمون میں جذباتیت کا عمل دخل اچھا خاصا ہے۔ یہ جذبہ اور یہ جذباتیت کسی نہ کسی شکل میں اُن کے ساتھ آخر تک رہی۔

دوسری وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ چکبست حلقۂ اودھ پنچ سے قریب کا تعلق

رکھتے تھے۔ اِس حلقے کے متعلق ہم سب کو یہ بات اچھی طرح معلوم ہے کہ وہ لوگ ادبی بحثوں میں بھی "میدانِ پانی پت کی طرح پامال" کرنے میں دل چسپی رکھتے تھے۔ گلزارِ نسیم والا معرکہ چکبست کی ادبی زندگی کے آغاز ہی میں پیش آیا تھا، جس میں اودھ پنچ نے اُن کی رفاقت کا حق ادا کیا تھا۔ اِس طرح شروع ہی میں چکبست اِس حلقے کے مباحث کے کچھ اِس طرح اسیر ہوکر رہ گئے کہ اِس حلقے کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے۔ اِس سلسلے میں ایک دل چسپ اتّفاق یہ پیش آیا کہ اودھ پنچ نے مولانا حالؔی کے خلاف اپنے خاص انداز میں جہاد شروع کیا۔ گلزارِ نسیم کے سلسلے میں حالؔی سے چکبست کو بھی شکایت تھی۔ اِس طرح حالؔی پر غیر سنجیدہ حملوں کا جب آغاز ہوا تو چکبست اُن سے متفق تھے اور برابر کے شریک تھے۔ اِن سب کم درجہ وابستگیوں کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ چکبست سخن فہمی کی اچھی صلاحیت کے باوصف، زبان اور ادب سے متعلق اعلا درجے کے اصولی تنقیدی مباحث سے ربط پیدا نہیں کر سکے۔

میں نے ابھی سخن فہمی کی بات کی ہے، یہ خداداد صفت چکبست کے یہاں پائی جاتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ قدرت نے فیّاضی کے ساتھ اُن کو اِس نعمت سے نوازا تھا۔ "مقدمۂ گلزارِ نسیم" میں کئی مقامات ایسے ہیں جہاں سخن فہمی کا کمال نمایاں نظر آتا ہے۔ مثلاً جہاں جہاں اُنھوں نے سحرالبیان کا ذکر کیا ہے، وہاں سخن سنجی کی تیز روشنی نظر آتی ہے۔ سرشار سے متعلق جو مضمون ہے، اُس کی بھی یہی صورت ہے اور یہی خوبی اودھ پنچ سے متعلق مضمون میں پائی جاتی ہے؛ لیکن جذباتی تعلقِ خاطر یا اُس کے برعکس جذبے کے اثر سے ایسے بیانات بھی اپنی جگہ بنا لیتے ہیں جن کی وجہ سے توازن بگڑ جاتا ہے اور جانب داری کا تناسب بڑھ جاتا ہے۔

اُن کے مجموعۂ مضامین مضامینِ چکبست میں "اردو شاعری" کے عنوان سے

ایک مضمون شامل ہے۔ عنوان دیکھ کر یہ خیال کیا جا سکتا ہے کہ اِس میں چکبست نے اردو شاعری سے متعلق کچھ اصولی بحثیں اٹھائی ہوں گی، لیکن صورتِ حال اِس کے برعکس ہے۔ اِس کو پڑھنے کے بعد واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی دراصل حالی پر اعتراضات کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اِس میں بھی کم و بیش وہی باتیں لکھی گئی ہیں جن کو وہ اس سے پہلے لکھ چکے تھے۔ لبِ لباب اِس مضمون کا اُنھی کے الفاظ میں یہ ہے کہ:

"قدیم اردو شاعروں کے خیالات بلند نہ ہوں، مگر اُن کا اندازِ سخن شاعرانہ ہے، اُن کی زبان شاعرانہ تاثیر کا ذخیرہ ہے ۔۔۔ یہی شاعری ہے۔" (مضامینِ چکبست ص ۲۶۷)۔

اِس سے اُن کے تنقیدی نقطۂ نظر اور پروازِ فکر کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے اندازِ نظر کی زیادہ وضاحت ہوتی ہے اُس مضمون میں جو داغ سے متعلق ہے۔ اُنھوں نے داغ کی شاعری کو "عیّاشانہ" اور مخربِ اخلاق بتایا ہے اور اُس کے مقابلے میں قدیم شعرا کے یہاں سے جس غیر عیّاشانہ شاعری کی مثالیں پیش کی ہیں، اُن سے اُن کے اندازِ فکر کا اچھی طرح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اعلا شاعری کی مثال میں اُنھوں نے آتش کے یہ شعر بھی پیش کیے ہیں:

حقیقت ہم سے پوچھے کوئی اِس عشقِ مجازی کی
بہت دیکھا ہے تصویرِ گلی کے رنگ و روغن کو

جو نعمت عشق کی چاہے تو راحت جان ایذا کو
عصا پیچھے دیا، پہلے جلایا دستِ موسیٰ کو

شیریں زباں ہوئی ہے فرہاد کے دہن میں
لیلیٰ پکارتی ہے مجنوں کے پیرہن میں

جذبِ بلبل میں اثر ہو تو قفس میں آتش!
بوے گل پھاند کے دیوارِ گلستاں آئے

اگر یہ اعلا شاعری ہے، تو پھر اچھا ہی ہوا کہ داغ نے ایسی شاعری کو سرمشق کے طور پر سامنے نہیں رکھا ــــ یہ کہا گیا ہے کہ داغ سے متعلق چکبست کا یہ مضمون بہت اچھا ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ بعض اعتبارات سے یہ اچھا خاصا مضمون ہے؛ لیکن اِس مضمون کو پڑھتے وقت یہ بات ذہن میں رہنا چاہیے کہ یہ تحریر لکھنؤ اور دہلی کی روایتی دبستانی چشمک سے خالی نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اِس مضمون میں اچھی شاعری کا جو معیار اُنھوں نے متعین کیا ہے

اور بد اخلاقی کی روشنی میں شاعری کی جس طرح درجہ بندی کی ہے، وہ تنقیدی کم ہے، جذباتی اور روایتی زیادہ ہے۔ اِس مضمون کو اِس نظر سے دیکھنا چاہیے کہ یہ ایک ایسے شخص کا لکھا ہوا ہے جو اخلاقی شاعری کو بڑی شاعری مانتا تھا اور ذہنی طور پر دبستانِ لکھنؤ سے علاقہ رکھتا تھا، اُن تمام تاثرات اور تعصبات کے ساتھ جو اُن دنوں دہلی و لکھنؤ کے دبستانی اختلاف کے نتیجے میں ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے۔ اِس مضمون کی خوبی یہ نہیں کہ اِس سے داغؔ کی شاعری کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے، اس کی اصل حیثیت یہ ہے اِس سے خود چکبستؔ کے ادبی مختارات اور ذہنی تحفظات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور اِس لحاظ سے یہ مضمون ضرور اہمیت رکھتا ہے۔

یہاں ایک دل چسپ پہلو کی طرف اشارہ کرنا بے جا نہ ہوگا۔ حالیؔ اور چکبستؔ دونوں شاعری کی سماجی افادیت اور اخلاقی اہمیت کے قائل تھے، دونوں کے یہاں ایسی شاعری کے نمونے اچھی خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ حالیؔ کی جدید غزلوں کی طرح چکبستؔ کی غزلیں بھی تغزّل کے روایتی مفہوم سے عموماً خالی ہیں اور اُن میں "حبِّ قومی کا افسانہ" بھی ملتا ہے؛ پھر وجہِ اختلاف کیا تھی؟ چکبستؔ نے بار بار یہ لکھا ہے کہ مولانا حالیؔ جس شاعری کے قائل ہیں، وہ حُسنِ بیان اور تاثیر سے خالی ہوتی ہے؛ مگر یہ حالیؔ پر نرا اتّہام ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حالیؔ سے اُن کا اختلاف اصولی نہیں تھا۔ اُن کی ناراضی کی اصل وجہ یہ تھی کہ حالیؔ نے مقدمہ شعر و شاعری میں مثنوی گلزارِ نسیم پر چند اعتراضات کیے تھے۔ نسیمؔ دوسروں کے لیے ایک باکمال شاعر تھے، لیکن چکبستؔ کے لیے وہ ایک مثالی شاعر اور ایک ہیرو کی حیثیت رکھتے تھے۔ اِس میں شاعری سے زیادہ اُن کا کشمیر نژاد ہونا چکبستؔ کے لیے باعثِ کشش تھا۔ چکبستؔ نے اِس کے بعد اپنی ادبی زندگی کا ایک مقصد یہ بھی بنا لیا کہ جہاں بھی گنجایش نکل سکے یا پیدا کی جا سکے، وہاں حالیؔ پر اعتراض ضرور کیا جائے اور یہ

کہا جائے کہ مولانا حالؔی نے مغربی شاعری کے ترجموں کے اثر میں آکر اردو شاعری کو تباہ کر دیا۔

مضامینِ چکبست میں کئی مضامین ایسے ہیں جن کو سوانحی خاکے کہنا چاہیے اور یہ واقعتاً کام کی چیز ہیں۔ اِن میں دو مضمون خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں؛ ایک سرشار کے متعلق اور دوسرا منشی سجّاد حسین کے متعلق۔ دونوں کارآمد اور معلوماتی مضامین ہیں۔ سرشار والا مضمون نسبتاً طویل ہے اور فسانۂ آزاد کے متعلق بھی اُس میں ضمنی طور پر بعض پُرمغز بحثیں آگئی ہیں، میں یہاں صرف ایک اقتباس پر اکتفا کروں گا:

"اِس موقع پر اِس امر کا اعلان بھی لازمی ہے کہ محض قصّہ سمجھ کر فسانۂ آزاد کی وقعت کا اندازہ کرنا سراسر نافہمی ہے۔ اِس افسانے کی دل چسپی کا انحصار اس کی داستان کے مسلسل ہونے پر نہیں ہے۔ حضرتِ سرشار نے اِس میں لکھنؤ کی مٹی ہوئی تہذیب کا نقشہ کھینچا ہے۔۔۔ مگر صرف اِس تہذیب کا خوش نما پہلو ہی نہیں دکھایا ہے بلکہ اس کے وہ عیوب بھی۔۔۔ جو ہر تہذیب کے زوال میں ظہور پذیر ہوئے ہیں، ظرافت کے پیرایے میں بیان کیے ہیں۔۔۔ فسانۂ آزاد میں اکثر بھرتی کے مضامین ہیں مثلاً اخلاقی پند و نصائح کے متعلق تقریریں۔۔۔ خلّاقِ عالم نے حضرت سرشار کو کسی سنجیدہ کام انجام دینے کے لیے پیدا ہی نہیں کیا تھا۔ وہ صرف ہنسنے ہنسانے کے لیے دنیا میں آئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں پند و نصائح کا دفتر کھولا ہے، فسانے کا رنگ پھیکا پڑ گیا ہے۔"

اِس مضمون میں بہ ظاہر مولانا حالؔی کا ذکر نہیں آسکتا تھا، مگر چکبست یہاں بھی حالؔی اور شرر دونوں کو گھسیٹ لائے ہیں اور صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہاں اچانک قلم کسی ایسے شخص کے ہاتھ میں پہنچ گیا ہے جو اودھ پنچ کے

گروہ کا لٹریت اور پھنکیت ہے۔ مثلاً لکھا ہے: "حضرت سرشار کی پوری وقعت کا اندازہ حضرت حالی کی حالت پر غور کرنے سے ہو سکتا ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کے ساتھ وہی سلوک کرنا چاہا تھا جو کہ سرشار نے اردو نثر کے ساتھ کیا، مگر چوں کہ دل و دماغ اس کارِ عظیم کے انجام دینے کے لیے موزوں نہ تھا، لہٰذا ناکام یاب رہے۔ ... حضرت حالی نے بھی زمینِ شعر میں جو پرانا چمن لگا تھا، اس کی درستی کرنی چاہی؛ مگر بجائے اس کے کہ برگِ خزاں رسیدہ یا مرجھائے ہوئے پھول باغ کی روشوں سے ہٹائیں، سارا چمن اجاڑ ڈالا۔ ... اس انوکھے باغبان نے اپنی محنت کو بھی ڈبویا اور پرانے باغ کی رونق کو بھی کھویا۔"

یہ تنقید نہیں، تضحیک ہے۔ شررؔ کے ساتھ بھی اس مضمون میں ایسا ہی سلوک کیا گیا ہے۔ چکبستؔ کے یہاں قوم پرستی کا جو شدید جذبہ موج زن تھا اور اس کا اظہار جس بے کرانی کے ساتھ ہوا کرتا تھا، اس نے ان کی ادبی تحریروں میں تنقیدی بصیرت اور توازن کو فروغ نہیں پانے دیا۔

چکبستؔ کی شہرت ایک نثرنگار اور زبان داں کی حیثیت سے مثنوی گلزارِ نسیم والے معرکے سے شروع ہوئی ہے۔ یہ بات بلا تکلّف کہی جا سکتی ہے کہ اس معرکے میں چکبستؔ نے ادبی معرکہ آرائی کا حق ادا کر دیا اور سند و ثبوت فراہم کرنے کے انداز کو چمکا دیا؛ لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ یہ پورا معرکہ اعلا درجے کی ادبی بحث نہیں بن سکا، صرف بعض الفاظ اور بعض محاوروں کی بحث بن کر رہ گیا۔ یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس بحث میں شررؔ کی تحریروں میں علمی سنجیدگی برقرار نہیں رہی اور ان کے مقابلے میں چکبستؔ نے علمی سنجیدگی کو برقرار رکھا۔ بے شک چکبستؔ کا جو مضمون اس معرکے سے متعلق مضامینِ چکبست میں شامل ہے، اس میں ادبیت اور علمیت کا رنگ چوکھا ہے؛ لیکن "جنت کی ڈاک" کے عنوان سے جو تحریریں چکبستؔ نے لکھی تھی، ان میں اودھ پنچ کا وہی رنگ ہے جس کو علمی

سنجیدگی سے دور کا بھی تعلق نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے کہ اُس بحث کے دوران دوسرا فریق جب چکبست کے ان مضامین کو پڑھتا ہوگا تو اُس کا ردِ عمل کیا ہوتا ہوگا؟ اِس لیے اس بات پر بہت زور دینے کی ضرورت نہیں کہ معرکۂ گلزارِ نسیم میں چکبست نے اپنے حریفوں کے مقابلے میں علمی سنجیدگی اور ادبی معیار کو برقرار رکھا۔ اِس معرکے میں علمی بحث تو کم ہوئی، تمسخر اور تضحیک کی پھلجھڑیاں بہت چھوٹیں اور اِس میں دونوں طرف کے لوگوں نے کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی، نہ شررؔ نے اور نہ چکبست نے، دونوں برابر کے گناہ گار تھے۔ اِس معرکے کا یہ واقعی افسوس ناک پہلو ہے کہ ایک بحث، جو ادبی بن سکتی تھی، وہ شخصی بن کر رہ گئی اور مثنوی گلزارِ نسیم کی شاعرانہ خوبیوں پر اور اُس کی قدر و قیمت پر گفتگو اِس قدر کم ہوئی کہ گویا نہیں ہوئی۔ البتہ اِس سلسلے میں یہ اعتراف ضروری ہے کہ "مقدمۂ گلزارِ نسیم" کے عنوان سے چکبست نے جو کچھ لکھا تھا، اُس میں جگہ جگہ اُن کی ذہانت کی بجلیاں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں اور یہ مضمون آج بھی پڑھے جانے کے قابل ہے۔ یہی حیثیت اِس سلسلے کے دوسرے مضمون کی ہے، جس میں مولانا شررؔ کے لفظی اعتراضات کے جواب میں اسناد فراہم کی گئی ہیں۔ یہ مضمون بھی زبان و بیان کے پرانے مباحث کے سلسلے کی ایک سنہری کڑی ہے اور اس قابل ہے کہ اِسے توجہ کے ساتھ پڑھا جائے۔

چکبست کا شمار اُس زمانے کے اچھے نثر نگاروں میں کیا جا سکتا ہے، لیکن یہ بات واضح طور پر سمجھ لینا چاہیے کہ صاحبِ طرز نثر نگاروں میں اُن کو شامل نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بات کہی جاتی ہے کہ میر انیسؔ کا اثر اُن کی شاعری میں جگہ جگہ جھلکتا ہے۔ نثر میں اُن کے بیش تر ادبی مضامین پر محمد حسین آزادؔ کی نثر کا اثر نمایاں نظر آتا ہے، خاص کر ابتدائی مضامین میں، وہی استعارے تشبیہ کی مرصع کاری اور جملوں کی ویسی ہی تراش۔ ہاں آخر آخر میں اِس رنگ کا اثر کچھ ہلکا ہو گیا تھا اور یکساں پختگی نے غلبہ پانا شروع کر دیا تھا۔ اِس سلسلے میں یہ بات ہمارے سامنے

رہنا چاہیے کہ چکبست اودھ پنچ کے انداز کے مضامین بھی لکھتے رہتے تھے، جس میں عبارت آرائی کا انداز دوسرا ہوتا تھا اور بے محابا شوخی کی کارفرمائی زیادہ ہوتی تھی۔ اِس دورنگی نے بھی بہت دنوں تک اُن کی نثر میں مدّ و جزر کی سی کیفیت برپا رکھی۔

البتہ اُن کے سیاسی مضامین ایک مشّاق لکھنے والے کی نمایندگی کرتے ہیں۔ عبارت میں یکسانی ہے اور سادگی کا غلبہ ہے۔ موضوع کا بھی تقاضا یہی تھا۔ اِس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ سیاسی انداز کے بیش تر مضامین گویا آخر عمر کی کمائی ہیں، جب ذہن اور قلم دونوں پر سنجیدگی نے قابو پالیا ہے۔ رسالۂ صبحِ امید کے اڈیٹر کی حیثیت سے اُن کی بیش تر تحریریں سیاسی نوعیت کی ہوا کرتی تھیں۔

پنڈت کشن پرشاد کول کے اہتمام میں اور پنڈت برج نرائن چکبست کی ادارت میں یہ رسالہ اکتوبر ۱۹۱۸ء سے نکلنا شروع ہوا تھا۔ (مقالاتِ چکبست ص ۱۷) اور ۱۹۲۱ء تک نکلتا رہا (ایضاً)۔

اِس رسالے کی نسبت سے چکبست کی (بیش تر) تحریریں مقالاتِ چکبست میں یک جا کردی گئی ہیں۔ سیاسی خیالات کے لحاظ سے وہ اعتدال پسند تھے اور سرکارِ برطانیہ کے زیرِ سایہ ہوم رول کے خواہش مند۔ یہ تحریریں اُس عہد کے بہت سے سیاسی حالات کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوسکتی ہیں۔ اِس کے ساتھ ساتھ یہ اعتدال پسند گروہ کے نقطۂ نظر کی بہتر طور پر ترجمانی کرتی ہیں، اِن وجوہ سے اِن کی بہت اہمیّت ہے۔ چکبست عملی سیاست سے دور تھے، وہ اپنے مزاج کی بنا پر اِس جوئے خوں کے شناور ہو بھی نہیں سکتے تھے۔ وہ لکھنؤ کے اُس مہذّب طبقے سے تعلق رکھتے تھے، جو وہاں کی اشرافیہ روایت کے مطابق سیاسی ہنگاموں سے دور رہنا پسند کیا کرتا تھا۔ یہ واقعہ ہے کہ چکبست کے ادبی مضامین کے مقابلے میں اُن کے سیاسی مضامین مجموعی طور پر سادہ و صاف

اور اچھی علمی نثر کی نمائندگی کرتے ہیں۔

میں آخر مضمون میں چکبست کے تحقیقی شعور کے متعلق بھی مختصراً کچھ کہنا چاہوں گا۔ یہ حقیقت ہے کہ تحقیق اُن کا کم زور ترین پہلو ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے مزاج کو اِس سے مناسبت نہیں تھی۔ جذباتی اندازِ نظر رکھنے والے یوں بھی اِس کا حق ادا نہیں کر سکتے۔ انتہا یہ ہے کہ دیا شنکر نسیم کی تاریخِ وفات اُنھوں نے تین جگہ مختلف لکھی ہے، میں ایک الگ مضمون میں اِس پر بحث کر چکا ہوں۔ یہی صورت اُن واقعات کی ہے جن کو اُنھوں نے نسیم کے تذکرے میں شاملِ مضمون کیا ہے، اُن پر بھی لکھا جا چکا ہے۔ میں محض اپنے مفہوم کی وضاحت کے لیے صرف ایک واقعے کو نقل کرنے پر اکتفا کروں گا:

"ایک مرتبہ کا ذکر ہے کہ مشاعرے کی صحبت تھی، نسیم بھی وہاں موجود تھے۔ شیخ ناسخ نے اُن کی طرف مخاطب ہو کر کہا کہ پنڈت صاحب! ایک مصرع کہا ہے، دوسرا مصرع نہیں سوجھتا کہ پورا شعر ہو جائے۔ اُنھوں نے جواب دیا: "فرمایئے"۔ ناسخ نے مصرع پڑھا:

شیخ نے مسجد بنا، مسمار بت خانہ کیا

اُن کے منہ سے مصرع نکلنے کی دیر تھی کہ یہاں دوسرا مصرع تیار تھا:

تب تو اک صورت بھی تھی، اب صاف ویرانہ کیا

اِس مصرع کا سننا تھا کہ حاضرینِ جلسہ پھڑک اٹھے ... شیخ ناسخ نے شاعری کی آڑ میں مذہبی چوٹ کی تھی، لیکن نسیم نے خوب ٹھنڈا کر دیا"۔ (مضامینِ چکبست ص ۱۵)

بہ قولِ قاضی عبدالودود صاحب یہ شعر "دراصل میر اعلیٰ علی کا ہے اور تذکرۂ میر حسن میں ہے، جو اُس وقت وجود میں آیا ہے جس وقت ناسخ بہت کم عمر تھے اور نسیم کے اِس دنیا میں آنے میں بہت دیر تھی" (معاصر حصّہ اوّل ص ۹)۔ چکبست نے اگر کسی سے سُن کر اِس روایت کو درج کیا ہے تب بھی اصل اعتراض برقرار رہتا ہے۔ اگر یہ خود اُن کی تصنیف ہے تو پھر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہاں

اُنھوں نے اپنے ممدوح محمد حسین آزاد کی شاگردی کا حق ادا کیا ہے۔ ایسے افسانے آزاد مرحوم خوب تراشا کرتے تھے۔ ایسے لطائف کے پیچھے وہی جذباتیت اور ہیرو پرستی کار فرما ہے جو بصیرت اور توازن دونوں کی دشمن ہوا کرتی ہے، اور چکبست کے یہاں اِس جذباتیت اور ہیرو پرستی کا عمل دخل بہت تھا۔

ساری بحث کے بعد یہ اعتراف ضروری ہے کہ چکبست کے کئی ادبی مضامین آج بھی اپنی قدر و قیمت برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ اِسی طرح مثنوی گلزارِ نسیم کے سلسلے کا جوابی مضمون لسانی بحثوں کے سلسلے کی نہایت کار آمد کڑی ہے اور اس قابل ہے کہ عملی تنقید اور لسانی تحقیق کے طلبہ اس سے بہ طورِ خاص استفادہ کریں۔ اِس مضمون میں چکبست نے اسناد فراہم کرنے کے فن کا کمال دکھایا ہے اور اسناد کے ذیل میں بعض نہایت کار آمد بحثیں کی ہیں۔ اِس طرح اُن کے سیاسی مضامین جہاں ایک طرف اچھی علمی نثر کی روشن مثال ہیں، وہاں دوسری طرف وہ اپنے عہد کے ایک خاص رجحان کی مستند دستاویز ہیں اور اُس زمانے کے واقعات کو سمجھنے کے لیے اُن کا مطالعہ از بس ضروری قرار پانا چاہیے۔ یہ وضاحت بھی بے جا نہ ہوگی کہ اُن کے ڈرامے "کملا" کو میں نے اِس مضمون کے ادبی اور سیاسی مضامین کے دائرے سے باہر رکھا ہے، وہ الگ سے جائزے کا مستحق ہے۔

سیمابؔ بہ حیثیتِ غزل گو

سیمابؔ اکبر آبادی اپنے زمانے کے معروف اُستاد اور قادر الکلام شاعر تھے۔ وہ بہت جلد شعر کہہ سکتے تھے اور بہت کہتے تھے؛ یہ دونوں خوبیاں اُن کی کمزوریاں بھی تھیں۔ اُن کی زود گوئی کا حال یہ تھا کہ اُنھوں نے (اپنے بیان کے مطابق) ”دو دو سو شعر ایک دن میں کہے ہیں۔“ (کلیمِ عجم ص ۱۷۴) اور یہ بھی اُنھی کا بیان ہے کہ ”کارِ امروز کی جدید نظمیں صرف بیس دن کا نتیجۂ فکر ہیں“ (ایضاً)۔ یہ بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ اُن کے شاگردوں کی تعداد بہت تھی، اصلاحِ شعر اور معرکہ آرائیوں کا کام بھی کچھ کم نہیں تھا اور صحافتی ذمّے داریاں بھی اُن کی زندگی کا حصّہ تھیں۔

عرفِ عام میں جس چیز کو تغزّل کہا جاتا ہے، وہ تو اُن کی شاعری کا جوہر نہیں بن سکا، اُن کا رنگِ طبیعت بھی اِس شےِ لطیف سے میل نہیں کھاتا تھا؛ البتہ اُن کے منتخب غزلیہ اشعار اُن کی قوّتِ فکر اور شاعرانہ صلاحیت کی آئینہ داری ضرور کرتے ہیں۔ بلند آہنگی اُن کے شعروں سے گویا چھلکی پڑتی ہے اور یہ اُن کا خاص انداز ہے؛ لیکن ایسے اشعار جن کو منتخب اشعار کے ذیل میں رکھا جاسکے، کم ہیں اور اِس قدر کم ہیں کہ بار بار یہ سوال ذہن میں اٹھتا ہے کہ ایسا کیوں ہے۔ اُن کے کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کرنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ اِس کی

وجہ محض اُن کی پُرگوئی نہیں، اُن کے کچھ مفروضات بھی اِس کے ذمّے دار ہیں۔

جن لوگوں نے اُن کے خطبات کا مطالعہ کیا ہے (جو کلیمِ عجم میں شامل ہیں) اُن کو بہ خوبی علم ہوگا کہ سیمابؔ صاحب "دبستانِ دہلی" اور "دبستانِ لکھنؤ" کی طرح "دبستانِ اکبر آباد" کے بھی قائل تھے، بل کہ یوں کہیے کہ وہ اِس مفروضے کے مصنّف بھی تھے اور مبلّغ بھی۔ اِس مفروضہ دبستانِ شعر کی کچھ امتیازی خصوصیات بھی ہونا چاہیے تھیں، اِس لیے اُن کی بھی تشکیل کی گئی تھی۔ تمہید کے طور پر وہ کئی بار یہ کہہ چکے تھے کہ شاعری میں اجتہاد کا دروازہ کھُلا ہوا ہے اور اِس زمانے میں اِس کی شدید ضرورت ہے کہ تجدیدِ رنگِ شاعری کے لیے اجتہاد سے کام لیا جائے۔ چوں کہ اپنے زمانے میں، بہ خیالِ خویش، وہ اِس نئے دبستانِ شعر کے نمایندے تھے اور قدرت نے اُن کو اجتہادی صلاحیت سے بھی نوازا تھا، اِس لیے اُن کی شاعری میں بھی اِن سب کا نمایاں ہونا ضروری تھا۔ اِس نئے دبستان کے لیے اُنھوں نے شعری روایت کا جو خاکہ بنایا تھا، اُس میں سب سے زیادہ زور تھا "غیر صالح عشقیہ عناصر" کی نفی پر۔ مولانا حالیؔ سے کہیں زیادہ زور شور کے ساتھ اُنھوں نے اصلاحی، اخلاقی اور افادی شاعری کا نعرہ بلند کیا اور یہاں تک کہا کہ:

دو حقیقی اور فطری نعمتیں ہیں حسن و عشق　　　مادّیت سے انھیں کیوں لعنت آلودہ کریں

اِس کے ساتھ ساتھ اندازِ بیان کی حد تک اُنھوں نے یہ فرض کر لیا کہ جدّت کا تقاضا یہ ہے کہ اُسے بھاری بھرکم ہونا چاہیے اور اِس کے لیے اُنھوں نے یہ اہتمام کیا کہ بلا تکلّف اور بغیر امتیاز (غزل کے اسلوب کے لحاظ سے) مغلق اور ثقیل الفاظ کو زیادہ سے زیادہ اُس میں شامل کیا جائے۔ مرحوم نے ایک خطبے میں اِس کا ذکر بھی کیا ہے:

"میں شعر میں بلند خیالی کے ساتھ بلند الفاظ کا بھی مویّد ہوں، ایسے الفاظ جن میں غرابت نہ ہو اور جنھیں تعلیم یافتہ اصحاب

بہ آسانی سمجھ سکیں۔" (کلیمِ عجم، ص ۱۷۰)

لیکن واقعہ یہ ہے کہ جن "بلند الفاظ" کو انھوں نے منتخب کیا، ان میں آج بھی ایسی غرابت موجود ہے جو اشعار کو بے مزہ بنانے میں بہت معاون اور کارگر ثابت ہوئی ہے۔ اُن کے اشعار میں وہی معمولی خیالات ہیں جو (اُن کے زمانے میں) عام طور پر غزلوں میں باندھے جاتے تھے، ہاں اُن کے پیرایۂ اظہار میں اِس لحاظ سے نیا پن ضرور ہے کہ عام طور پر باکمال شعرا ایسے بے جوڑ لفظوں کی پیوندکاری نہیں کیا کرتے تھے۔ مرحوم نے تجدید اور اجتہاد کے جس خیال کو اپنے ذہن میں بٹھا لیا تھا، اُس نے اُن کو حقیقی صورتِ حال کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیا، اِس کے برعکس وہ یہ خیال کرتے رہے:

سیماب! لفظ لفظ اُترتا ہے عرش سے
میری بیاضِ شعر، خدا کی کتاب ہے

اِن دونوں محرکات نے اُن کی غزلوں کے بہت بڑے حصّے کو بے کیف اور بے مزہ بنا دیا ہے۔ غزل کی مشکل یہ ہے کہ اُس کو جبریہ صنعت گری راس نہیں آتی۔ آرزو لکھنوی سے زیادہ زبان کا مزاج شناس اور لفظوں کا پارکھ کون ہوگا، لیکن اُن کی "خالص اردو" والی شاعری تاثیر سے محروم رہی، مشاقی کے اثر سے کہیں کہیں سیمیا کی سی نمود پیدا ہو جانا دوسری بات ہے — اور جہاں تک اصلاحی شاعری اور اخلاقی تبلیغ اور قوم کو درسِ عمل دینے کا تعلق ہے؛ تو کسی اور کا کیا ذکر، اِس کے مبلغِ اوّل مولانا حالی کی جدید غزلیں اِس پر گواہ ہیں کہ یہ بہت گھاٹے کا سودا ہوتا ہے۔ سیماب مرحوم نہ حالی تھے نہ آرزو، اِس بنا پر نتیجہ اُس سے بھی بُرا نکلنا چاہیے تھا اور وہی نکلا۔ میں یہاں محض بہ طورِ مثال صرف چار پانچ شعر سیماب صاحب کے نقل کروں گا، جن سے یہ واضح ہو سکے گا کہ نئے پن کی خاطر بھاری بھرکم باڈ کلاسکی انداز) کی غزل کے لحاظ سے نامانوس لفظوں کی گرہ بندی سے بے کیفی کس حد تک پیدا ہو سکتی ہے:

ایک طوفاں تھا، مگر کوزہ نشیں ہوتا رہا
ہائے وہ آنسو جو صرفِ آستیں ہوتا رہا

عہدِ موسیٰ میں نہ تھا قابلِ جلوہ کوئی دل
ورنہ وہ اور پہاڑی پہ نمایاں ہوتا

یہ میرا نالۂ ناخواستہ کدھر پہنچا
یہ کس نے دل سے صدا دی کہ بے قرار ہوں میں

مرے دل کے تفتیدہ ٹکڑوں کو یارب!
چراغِ گذر گاہِ بُت خانہ کر دے

میں طور پر ہوں منتظرِ حملۂ جمال
کچھ زور اب بھی جلوۂ موسیٰ فگن میں ہے

یا اِس سے کچھ مختلف اِس انداز کے شعر:

جنوں کی نذرِ سالانہ کا ساماں دیکھ لیتا ہوں
بہار آنے سے پہلے میں گریباں دیکھ لیتا ہوں

مجھے وسطِ چمن میں بیٹھ کر فریاد کرنے دو
یہیں پر دفن خاکِ آشیاں معلوم ہوتی ہے

اُن کے مجموعۂ غزلیات سدرۃ المنتہیٰ کے شروع میں "میرا نصب العین" کے عنوان سے ایک نظم نما غزل ہے، جس میں اُنھوں نے وضاحت کے ساتھ اپنے مقصدِ اصلاح و تجدید کا تذکرہ کیا ہے، اُس میں کہتے ہیں:

ساقیؔ و شراب و پیمانہ میری دنیا سے خارج ہیں
میں تشنہ لبوں کو صہبائے تجدید پلانے آیا ہوں
جن کا احساس افسردہ ہے اور جن کی سماعت مُردہ ہے
اُن مُردوں کو میں لفظوں کی ٹھوکر سے جلانے آیا ہوں

لفظوں کی ٹھوکر سے مُردے تو کیا زندہ ہوتے، خود اُن کی غزلوں کے بیش تر شعر اِس پھیر میں بے کیفی سے معمور ہو گئے —— دوسرا رجحان اُن کے یہاں حریفِ اقبالؔ بننے کا تھا اور اِس مزعومے نے اُن کی اچھی خاصی شاعری کو بہت نقصان پہنچایا۔ اُن کے مجموعۂ کلام سدرۃ المنتہٰی کی غزلوں میں اِس کی نمود کچھ زیادہ نظر آتی ہے۔ یہاں میں کسی تفصیل کے بغیر اُن کی صرف ایک غزل کے دو تین شعر نقل کروں گا؛ اقبالؔ کی جو غزل اِس زمین میں ہے، وہ آپ کو خود بہ خود یاد آجائے گی:

میں سپردِ خود فراموشی ہوں تو مجھ خودی — تیری ہشیاری سے اچھا ہے مرا دیوانہ پن
کیا عجب، پھر کفر سے اسلام کی تخلیق ہو — بطنِ بُت گر ہی سے پیدا ہو چکا ہے بت شکن
میں براہِ راست سیّاحِ فضائے عرش ہوں — شہ پرِ جبریل سے بالا ہے پروازِ سخن

طویل غزل ہے، لیکن مقطعے تک آتے آتے اچانک لے بدل جاتی ہے، اُسے آپ بھی سُن لیجیے تب اِس پروازِ سخن کا اصل مقصد معلوم ہو گا:

کاش یہ اشعار ہوں مقبولِ سُلطان العلوم — یہ غزل سیمابؔ کی دہلی سے گونجے تا دکن

غرض کہ تجدید، اجتہاد اور حریفِ اقبالؔ بننے کا جذبہ؛ اِن مفروضات اور مزعومات نے اُن کی غزلیہ شاعری کے بڑے حصّے کو مصنوعی پن سے اور ادّعائیت کی بے کیفی سے گراں بار کر دیا۔

اِن سب باتوں کے باوجود یہ بات بھی اِتنے ہی اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ جذبۂ شاعری سیمابؔ کی طبیعت کا جُز تھا اور فطرت نے صلاحیتِ شعر گوئی بڑی فیّاضی کے ساتھ اُن کو بخشی تھی۔ اُن کے منتخب اشعار شعری توانائی سے

معمور ہیں۔ جس چیز کو زورِ بیان کہتے ہیں، وہ اُن کے اشعار میں موج زن ہے۔ اُن کے منتخب اشعار ایک باکمال اور قادر الکلام شاعر کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ایسے سب اشعار ایسے لمحوں کی تخلیق معلوم ہوتے ہیں، جب وہ اور سب کچھ بھول گئے ہیں اور کچھ دیر کے لیے ساری غیر شاعرانہ نسبتوں سے اُن کا تعلق ٹوٹ گیا ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ ترکِ ماسوا اور خود فراموشی کے ایسے وقفے اُن کے یہاں کم آئے ہیں؛ لیکن ایسے اشعار جتنے بھی ہیں، وہ پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتے ہیں اور اُس زمانے کی غزلیہ شاعری میں ایک پُرجوش اور پُرطاقت آہنگ کا اضافہ کرتے ہیں اور یہ آہنگ آج بھی دل کشا محسوس ہوتا ہے۔ تفصیل اور تشریح کے بغیر میں ایسے چند اشعار نقل کروں گا اور اُنھی سے اُن کی قوّتِ شعر گوئی، قوّتِ فکر اور قدرتِ کلام کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکے گا۔ یہ بھی محسوس کیا جا سکے گا کہ وہ اگر اپنی صلاحیتوں کو غیر ضروری اور غیر شاعرانہ پابندیوں میں الجھا نہ لیتے تو ایک خاص شعری اسلوب کے مالک ہوتے۔ یہ مثالیہ اشعار مختلف المضامین ہیں، مگر بیان کی چستی، آہنگ کی بلندی اور تعبیرات کی جدّت اِن سب میں مشترک ملے گی:

مرکز پر اپنے دھوپ سمٹتی ہے جس طرح
یوں رفتہ رفتہ تیرے قریب آ رہا ہوں میں

خدا اور ناخدا مل کر ڈبو دیں، یہ تو ممکن ہے
مری وجہِ تباہی صرف طوفاں ہو نہیں سکتا

شفق نے شام کے بھیگے ہوئے بادل پہ کیا لکھا!
فسانہ پھر مجھے یاد آ گیا بھولا ہوا کوئی

شامِ فرقت انتہاے گردشِ ایّام ہے
جتنی صبحیں ہو چکی ہیں، آج سب کی شام ہے

بدل گئیں وہ نگاہیں، یہ حادثہ تھا اخیر
پھر اس کے بعد کوئی انقلاب ہو نہ سکا

تصوّر ہی میں یارب قوتِ گفتار پیدا کر
نظر تو لغزشیں کرتی ہے دل کی ترجمانی میں

پوچھو مری پرواز کا انداز انھی سے
یہ لوگ جو ٹوٹے ہوئے پر دیکھ رہے ہیں

یہ جوشِ رنگ و بو، یہ حُسن کے مفتِ نظر جلوے
کہیں کہ دوں نہ گھبرا کر کہ دنیا سازگار آئی
وہ روز اک شان سے سیمابؔ معروفِ تجلّی ہیں
سمجھ میں آج وجہِ انقلابِ روزگار آئی

سیمابؔ کی ایک اور حیثیت بھی تھی کہ وہ باکمال استاد تھے اور اس میں شک نہیں کہ خدمتِ زبان کے لحاظ سے اُن کی یہ حیثیت بہت اہم ہے۔ اِس ملک کے ایسے دور دراز گوشوں میں، جہاں کے رہنے والوں کی مادری زبان اُردو نہیں، شاعری کے واسطے سے زبان کو مقبول بنانے میں ہمارے ایسے اساتذہ کا بہت بڑا حصّہ ہے اور سیمابؔ اُن میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ سیمابؔ کے شاگردوں کی تعداد بہت تھی، اُنھوں نے خود لکھا ہے:

"معنوی اولاد خدا نے مجھے اِتنی دی ہے کہ شاید ہی کسی کو ملی ہو۔ صوبۂ سرحد، پنجاب، بلوچستان سے لے کر عدن تک سیکڑوں شاعر موجود ہیں...... ان میں مسلمان، ہندو، سکھ، عیسائی؛ غرض کہ ہر فرقے کے لوگ ہیں۔" (کلیم عجم، ص ۱۶۸)

آج میں اِن اساتذہ کے شاگردوں کی اِس رنگا رنگی اور کثرت کو دیکھتا ہوں اور اصلاح کے واسطے سے زبان و بیان کے نکات و رموز جس طرح اُن بے شمار شاگردوں کو بتائے جاتے تھے، اُس کو دیکھتا ہوں تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اِس ملک میں اعلا انسانی اقدار کے فروغ میں جس طرح صوفیوں اور سنتوں نے بہت بڑا کام کیا ہے، اُسی طرح اردو زبان کو مقبولِ عام بنانے میں اِن اساتذہ کی خدمات بھی بے مثال ہیں۔ اِس بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں ہمارے ایسے اساتذہ نے جو بیج بوئے تھے، ہم آج تک اُسی فصل کو کاٹے جا رہے ہیں۔ یہ جو ملک کے دور

دراز علاقوں میں ابھی تک اُردو سے دلچسپی لینے والوں کی اور شعر کہنے والوں کی قابلِ ذکر تعداد موجود ہے، یہ انھی اساتذہ کا فیضِ جاری ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو اُردو صرف دہلی و لکھنؤ کے اہلِ زبان کے چھوٹے سے دائرے میں گردش کرتی ہوتی۔ اُردو شاعری کے ذیل میں یہ بات بار بار کہی جاتی ہے کہ اِس زبان کی معیار بندی نے اِس کے حُسن اور نفاست کو برقرار رکھا ہے اور معیار بندی اِنھی اساتذہ کے طفیل برقرار رہی اور فروغ پاتی رہی۔ مکاتیبِ سیماب (مرتبہ رضیا فتح آبادی) کے دیباچے میں میں نے لکھا تھا:

"آج کچھ لوگ شاعر اور اُستاد میں کچھ اِس طرح فرق کیا کرتے ہیں جیسے استاد کوئی کم رتبہ فرد ہوا کرتا تھا۔ یہ بڑی غلط فہمی ہے۔ ہمارے اساتذہ نے اِس وسیع و عریض ملک کے دور دراز گوشوں میں شاعری کے وسیلے سے زبان کو مقبولِ عام بنایا ہے۔ عام لوگ ارسطو کے اصولِ تنقید یا کلیم الدین احمد کی تفصیلاتِ نقد و نظر کو نہیں سمجھ سکتے، ہاں وہ سادہ و پُرکار شاعری سے ذہنی موانست محسوس کر سکتے ہیں۔ اِن اساتذہ نے استادی و شاگردی کے رشتے کو اِس طرح وسعت بخشی تھی کہ ملک کے ہر گوشے میں شعری روایتوں کا چرچا رہتا تھا۔ لوگ زبان اور محاورے کے نکات کو اِن اساتذہ سے دریافت کرتے رہتے تھے اور ذہنوں میں محفوظ رکھتے تھے۔ ہمارے اعلا علمی ادارے زبان کے حُسن و قبح اور شاعری کے فنّی نکات کو اپنے محدود شاگردوں تک اُس طرح نہیں پہنچا سکے، جس طرح ہمارے اِن اساتذہ نے کثیر افراد کو شاگردی کے دائرے میں لاکر اُن سے آشنا کیا اور اور صرف آشنا نہیں کیا، اُن پر مسلسل عمل کرایا اور اُنھیں برتنا سکھایا۔ اِن لوگوں نے جس شدّت کے ساتھ اپنے تلامذہ کا احتساب کیا اور جس سختی کے ساتھ زبان و بیان کی نزاکتوں کو

ملحوظ رکھنے کی مسلسل اور متواتر تلقین کی، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ شاعری میں خواہ اس طرح بڑے اضافے نہ ہوئے ہوں، لیکن زبان کے فروغ میں اس سے بہت مدد ملی، اور زبان اصل چیز ہے۔ آج کوئی بڑے سے بڑا عالم اور دانشور اِس سلسلے میں اِن اساتذہ کی برابری کا دعوا تو درکنار، تصوّر بھی نہیں کر سکتا۔ کلاس میں چند لکچر دے دینا یا کسی جلسے میں ایک مضمون پڑھ دینا یا تقریر کر دینا کچھ ایسا مشکل کام نہیں، لیکن یہ بہت صبر آزما کام ہے کہ دس دس بیس بیس سال تک شاگردوں کو مسلسل ہدایات دی جاتی رہیں اور اُن کے اشعار کو زبان اور بیان کے لحاظ سے جانچا پرکھا جائے۔ غرض کہ اِس ملک میں اُردو زبان کا فروغ اور شعری زبان کے معیار کا تحفظ ان اساتذہ کا مرہونِ منت ہے۔ سیماب بھی اپنے زمانے کے ایسے ہی ایک اُستاد تھے۔ یہ واقعہ ہے کہ اُن کے بھی شاگردوں کی تعداد بہت تھی۔ اُنھوں نے بھی اِس روایت کو نبھایا اور زبان کے حُسن و دل کشی کو اور اُس کے نکات کو عام لوگوں تک پہنچایا اور اُن کا قدرداں اور رمز شناس بنایا اور اِس طرح اِس روایت کی قابلِ قدر توسیع کی۔ اُنھوں نے ایک بڑا حلقہ زبان اور شاعری کے پرستاروں کا بنایا تھا، جو اُن کے بعد بھی اُس ذوق کو سینے سے لگائے ہوئے ہے اور آج بھی زبان و ادب سے قطعِ تعلق پر آمادہ نہیں۔ کیا یہ اہم بات نہیں؟ کیا معمولی لوگ اپنے گرد ایسے اور اِتنے پرستار جمع کر سکتے ہیں؟"

ایک اور بات بھی ہمارے سامنے رہنا چاہیے کہ عام طور پر ہمارے اساتذہ پریشان احوال رہے ہیں (مستثنیات سے بحث نہیں)، اور اُن

کو ایسی بیش تر آسانیاں اور آسایشیں حاصل نہیں تھیں، جن سے آج ہم فیض یاب ہیں؛ اِس کے باوجود یہ لوگ اپنا کام پورے خلوص اور تعلقِ خاطر کے ساتھ کرتے رہے۔ سیمابؔ بھی اپنی زندگی میں بہت کچھ پریشاں خاطر رہے، اُن کی زندگی کا بہت بڑا حصہ اُن پریشانیوں سے عہدہ برآ ہونے میں گزرا اور ذریعہ صرف ایک تھا یعنی شعروشاعری۔ اِس مجبوری نے بھی بہت سے گُل کھلائے ہیں اور یہ پہلو بھی ہمارے سامنے ضرور رہنا چاہیے۔

سیمابؔ نے بیش تر اصنافِ سخن میں کچھ نہ کچھ ضرور کہا ہے، جن میں نظموں کی تعداد زیادہ ہے۔ ترجمے بھی کیے ہیں اور نثری مضامین بھی لکھے ہیں۔ وہ کئی رسالوں کے اڈیٹر رہے اور اِس طرح صحافتی انداز سے بہت قریب سے روشناس ہوئے۔ معاشی ضرورتوں کا حل اُنھوں نے شاعری ہی کے واسطے سے تلاش کیا، اور اِس طرح "فری لانسر" والی صفت کی پرچھائیں پڑی۔ اُن کے منظوم ترجمے اِنھی ضرورتوں کی پیداوار ہیں اور بہت سی نظمیں بھی اِسی ذیل میں آتی ہیں، لیکن اُن کی حقیقی نمایندگی اُن کی غزلیں کرتی ہیں۔ یہی صنفِ سخن اُن کے مزاج سے قریب کی نسبت رکھتی تھی اور اِسی میں اُن کے جوہر کھلے ہیں۔ آج اگر ہم اُن کو یاد کرتے ہیں تو اُن کی اُستادانہ خدمات کے سبب سے، یا اُن کی غزلیہ شاعری کے سبب سے۔ یہ واقعہ ہے کہ اُن کی غزلوں کے منتخب اشعار (تعداد میں کم ہونے کے باوصف) آج بھی اپنی طرف متوجہ کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

جوہر کی شاعری

ملک کی تقسیم سے پہلے کا زمانہ تھا جب آئے دن سیاسی جلسے ہوتے رہتے تھے، جن میں بڑی جوشیلی تقریریں کی جاتی تھیں ؛ میں نے ایسے ہی جلسوں میں سب سے پہلے محمد علی جوہر مرحوم کے شعر سُنے تھے۔ میرے وطن شاہ جہان پور میں اُس زمانے میں سب سے اچھے مقرر تھے کریم الرضا خاں مرحوم۔ وہ علی گڑھ کے پُرانے طالبِ علم تھے۔ وکالت کا امتحان بھی پاس کیا تھا لیکن مزاج قلندرانہ پایا تھا بلکہ یوں کہوں کہ صحیح معنی میں پٹھان تھے، اِس لیے وکالت کا حق کیا ادا ہوتا۔ کچھ ایسی ضرورت بھی نہیں تھی، زمینداری موجود تھی۔ بہت اچھے مقرر تھے اور اپنے مزاج اور اُس زمانے کی عام سیاسی صورتِ حال کے مطابق بڑی جذباتی تقریریں کیا کرتے تھے۔ اقبالؔ، انیسؔ اور مولانا شبلیؔ کے بہت سے شعر یاد تھے اور تقریر میں اشعار کی مرصّع کاری کے فن سے اچھی طرح واقف تھے۔ محفل کو گرمانے اور جذبات کو بھڑکانے کے لیے مناسب اور برمحل شعر اس طرح پڑھتے تھے کہ سُننے والوں کے چہروں پر جذباتیت کی آتشیں روشنی پھیل جایا کرتی تھی۔ مسلم سیاست اُس زمانے میں جذباتی خیال آرائی اور پُرشور نعروں کا مجموعہ بن کر رہ گئی تھی۔ (اور اُس زمانے کی قید کیوں، اُس سے پہلے بھی یہی احوال تھا۔ پوری خلافت تحریک اِسی اندازِ فکر کا نتیجہ تھی، جذباتیت

اور محض جذباتیت اور آج بھی وہی احوال ہے) مجھے آج تک یاد ہے کہ ایک سیاسی جلسے میں رنگِ محفل دیکھ کر اُنھوں نے جب یہ شعر پڑھے:

پیغام ملا تھا جو حُسین ابنِ علی کو
خوش ہوں، وہی پیغامِ قضا میرے لیے ہے
کیا ڈر ہے، جو ہو ساری خدائی بھی مخالف
کافی ہے، اگر ایک خدا میرے لیے ہے

اور آخری مصرع پڑھتے وقت جس طرح ڈرامائی انداز پیدا کیا تھا اور آواز جس طرح پنچم کی حدوں کو چھونے لگی تھی، اُس کے اثر سے لوگ جذبات سے سرشار ہو کر نعرے لگانے لگے تھے۔ جلسے کے بعد کئی دن تک یہ اشعار لوگوں کی زبان پر رہے۔ پوچھنے پر معلوم ہوا کہ یہ شعر "رئیس الاحرار مولانا محمد علی جوہر" کے ہیں۔ اِسی طرح ایک اور جلسے میں جب اُنھوں نے اپنے خاص انداز میں جوہر کا یہ شعر پڑھا:

یہ نورِ خدا کا ہے، بجھائے نہ بجھے گا
کچھ دم ہے اگر تجھ میں، تو آ تو بھی بجھا دیکھ

تو لوگ جھومنے لگے تھے۔ اُس زمانے میں ہم لوگوں کے نزدیک سیاست کا مطلب تھا جذباتی تقریریں اور پُر شور نعرے، اِس لیے ایسے اشعار خاص طور پر پسند آیا کرتے تھے جو عوام پسند سیاسی تقریروں کی طرح دلوں کو گرما سکتے ہوں۔ رئیس الاحرار مولانا محمد علی جوہر ہم لوگوں کے نزدیک بہت بڑے شاعر تھے۔ ہاں ضمنی طور پر یہ بھی عرض کر دوں کہ "مولانا شوکت علی" کا بس نام سُن لیا کرتے تھے اُن کو کچھ زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی تھی، البتہ "مولانا محمد علی" کا نام احترام کے ساتھ لیا جاتا تھا اور اُن کو قومی مجاہد اور شہید کا درجہ دیا جاتا تھا۔

دن گزرتے گئے صورتِ حال بدلتی رہی اور پھر وہ زمانہ آیا جب پچھلی بہت سی باتیں پوری طرح بدلی ہوئی نظر آئیں۔ پسند اور ناپسند کا انداز بھی

بدلا اور اب جوہر کی شاعری کے متعلق وہ پُر شور رائے بھی بدل گئی۔ ۱۹۶۲ء میں پاکستان سے جوہر کا مکمل مجموعۂ کلام شائع ہوا اور اُس کے مطالعے کے بعد صحیح صورتِ حال سامنے آئی۔

جن لوگوں نے جوہر کے سوانح کا مطالعہ کیا ہے اُن کو اچھی طرح یہ بات معلوم ہو گی کہ بہت مشتعل طبیعت پائی تھی اُنھوں نے اُن کے مزاج کو اُس صبر و ضبط اور تحمل سے علاقہ ہی نہیں تھا جس کی بہت ضرورت ہوتی ہے کامیاب سیاسی زندگی اور شاعری دونوں کو۔ شاعری کو شدتِ جذبات بہت راس آتی ہے مگر اعلا شاعری کے لیے شرط یہ ہے کہ اُس کے ساتھ ساتھ فکر کا وہ توازن بھی شریکِ کار ہو جس کی مدد سے جذبے کو اظہار کے سانچے میں ڈھالا جاتا ہے۔ اُس کے بغیر نری جذباتیت اور مطلق صداقت دونوں کا حال سیلاب کے اُس پانی جیسا ہو گا جو بہت جلد اتر جایا کرتا ہے۔ جوہر کے یہاں جذبے کی شدت اور صداقت دونوں موجود تھیں، وہ جو کچھ زبان سے کہتے تھے وہی اُن کے دل میں ہوتا تھا؛ مگر شعری اظہار کے لیے جس ضبط و نظم کی ضرورت ہے اُس کی کمی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے بعض شعر تو آج بھی شعلوں کی حرارت سے معمور محسوس ہوتے ہیں، مگر اُن کی شاعری کا زیادہ حصہ ایسا ہے جو آج پہلے کی طرح متاثر نہیں کر پاتا۔ حالات بدلنے کے ساتھ ایسے اشعار کا آب و رنگ بھی بدل گیا۔ جذبہ سچا ہے اور احساس شدید ہے، مگر بیان کا ایسا پیرایہ نہیں مل پایا ہے جو جذبے اور احساس کو محفوظ رکھ سکے اور دیرپا بنا سکے

جوہر زمانۂ طالب علمی ہی سے شعر کہنے لگے تھے۔ اُسی زمانے کے اشعار اس پر گواہی دیتے ہیں کہ فطرت نے شعر کہنے کا سلیقہ ودیعت کیا تھا۔ غزل کے عام مضامین ہیں مگر بندش کی چستی اور بیان کی قدرت اشعار سے نمایاں ہے۔ یہ شعر اُسی زمانے کا ہے

مجھے انکارِ وصلِ غیر پر کیونکر نہ شک گزرے
زباں کچھ اور کہتی ہے پیرہن کچھ اور کہتی ہے

ایک غزل ۱۸۹۷ء کی ہے، یعنی علی گڑھ کے زمانۂ طالب علمی کی، اُس کا یہ شعر:

خوش قسمتی کے آگے جھکایا نہ سر کبھی

اِس خانماں خراب کو کتنا غرور تھا

شاعر کی طبیعت میں دبے اور چھپے ہوئے جذبۂ سرکشی کی جھلک دکھا رہا ہے مختصر یہ کہ وہ شروع ہی سے غزل کے انداز و اسلوب سے آشنا تھے اور بیان کی چستی و پُرکاری اُن کے اشعار کا جوہر ہوا کرتی تھی۔ یہ صورتِ حال آخر تک اِس طرح برقرار رہی کہ جہاں جہاں بے محابا طرزِ گفتگو اور غیر متوازن جوش و خروش کا اثر غالب نہیں آپایا ہے، وہاں وہاں شعری حُسن برقرار رہا ہے۔ مثلاً اِن اشعار سے اُن کے اُسی سنبھلے ہوئے طرز کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے:

آئی نہ ہو زنداں میں خبر موسمِ گُل کی

سننا تو ذرا، شورِ عنادل تو نہیں یہ!

یہ عالت ہو گئی ہے ایک ساقی کے نہ ہونے سے

کہ خُم کے خُم بھرے ہیں مے سے اور مے خانہ خالی ہے

نہ سہی تیغ ، تجلی ہی سہی

آنکھ جھپکے نہ تماشائی کی

تجھ سے مقابلے کی کسے تاب ہے، ولے

میرا لہو بھی خوب ہے تیری حنا کے بعد

جنسِ گراں تو تھی نہیں کوئی، مگر یہ جاں

لائے ہیں ہم بھی رونقِ بازار دیکھ کر

اور کس وضع کی جویا ہیں عروسانِ بہشت
ہیں کفن سُرخ، شہیدوں کا سنورنا ہے یہی

جس نے ہنگامہ عدالت کا تری دیکھا ہے
اُس گنہ گار کو اک روزِ جزا اور سہی

اشعار کا ایک حصّہ وہ ہے جہاں جذبے کی تڑپ کچھ زیادہ نمایاں ہے۔ ایسے اشعار شدّتِ احساس کی براہِ راست و بے کم و کاست ترجمانی کرتے ہیں اور یہ واقعہ ہے کہ آج بھی اُن میں وہ حدّت و حرارت ایک حد تک محفوظ ہے جو دلوں پر اثرانداز ہوا کرتی ہے۔ جوشِ بیان اور زورِ کلام اِن اشعار کے ایک ایک مصرعے سے چھلکا پڑتا ہے۔ جس زمانے میں یہ کہے گئے تھے، اُس زمانے میں حالات کی ہنگامہ آفرینی اور کہنے والے کی صداقت بیانی نے ایسے اشعار کو زبان زدِ خاص و عام کر دیا تھا۔ لوگ پڑھتے تھے اور وجد کرتے تھے۔ تغزّل کے ذرا سنبھلے ہوئے انداز کے مقابلے میں ایسے اشعار میں عام لوگوں کو متاثر کرنے کی زیادہ اور بہت زیادہ صلاحیت تھی، اُن کی اپیل کا دائرہ وسیع اور بہت وسیع تھا۔ ہمدرد اور کامریڈ کے لیے لکھے گئے محمد علی جوہر کے پُرجوش سیاسی مضامین کی طرح سیاسی اور قومی حوادث کے ترجمان اُن کے اشعار بھی جوش و خروش سے لب ریز ہوا کرتے تھے اور قبولِ عام کی سند پاتے تھے۔ لوگ پڑھتے تھے اور وجد کرتے تھے، مثلاً:

دورِ حیات آئے گا قاتل! قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری، تری انتہا کے بعد

قتلِ حُسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

خاک جینا ہے، اگر موت سے ڈرنا ہے یہی
ہوسِ زیست ہو اِس درجہ، تو مرنا ہے یہی
حد ہے پستی کی کہ پستی کو بلندی جانا
اب بھی احساس ہو اِس کا، تو اُبھرنا ہے یہی

یہ نظر بندی تو نکلی ردِّ سحر
دیدہ ہائے ہوش اب جاکر کھُلے
اب کہیں ٹوٹا ہے باطل کا طلسم
معرفت کے اب کہیں دفتر کھُلے
فیض سے تیرے ہی اے قیدِ فرنگ
بال و پر نکلے، قفس کے در کھُلے

عالم میں آج دھوم ہے فتحِ مبین کی
سن لی خدا نے قیدیِ گوشہ نشین کی

بلا خوفِ تردید اور شائبۂ شک یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو میں احتجاجی اور انقلابی ادب کا اگر گوشوارہ مرتّب کیا جائے گا تو اُس میں جوہر کے ایسے پُرجوش کلام کا ایک حصّہ ضرور شامل ہوگا۔ اردو شاعری کو سیاسی اور قومی مسائل کی ترجمانی کا وسیلہ جن لوگوں نے بنایا، اُن میں محمد علی جوہر کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ یہ گویا شاعری کے دائرے کی توسیع تھی۔ اِس شاعری کی اپنی اہمیت اور قیمت ہوتی ہے۔ یہ واقعہ اپنی جگہ تاریخی اہمیت رکھتا ہے کہ جوہر اور ظفر علی خاں جیسے شاعروں نے شاعری کے دائرے کو وسعت عطا کی۔ آج اُس سرمایے کی وہ حیثیت برقرار نہ رہی ہو، مگر اُس شاعری نے جو رول ادا کیا

اُس کی تاریخی اہمیت ہے اور جس طرح زبان اور شاعری کو طاقتور عناصر سے معمور کیا اور اُسے حالات کا آئینہ خانہ بنایا، اُس سے شاعری کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوا۔ عصری حقائق کے بیان سے شاعری اگر یکسر محروم رہے تو پھر وہ خیالات کا برف خانہ بن کر رہ جائے گی۔ عصری حقائق اور سیاسی جدّوجہد کا بیان اور جدّوجہد کے تحت روزمرّہ کے اہم واقعات کا بیان اعلا ادبی حیثیت خواہ نہ رکھتا ہو اور خواہ کچھ دنوں کے بعد اُس کی چمک دمک ماند پڑ جائے یا کم ہو جائے، مگر اِس سے کہیں زیادہ اہم بات یہ ہے کہ عصری حقائق، سیاسی جدّوجہد اور مقامی تحریکوں کی پُرجوش ترجمانی، زبان اور شاعری دونوں کو طاقت اور صلابت کے نہایت ضروری عناصر سے معمور کرتی رہتی ہے۔ اِس پُرجوش ترجمانی کے بغیر اُس زبان اور اُس شاعری میں انفعالیت اور مجہولیت کا عمل دخل بڑھ جائے گا اور اُس کا احوال اُس لکھنوی تہذیب جیسا ہو کر رہ جائے گا جس میں کلاسیکیت کا آب و رنگ، تراش خراش اور رکھ رکھاؤ کی صنّاعی تو بہت تھی، مگر وہ اُن طاقتور عناصر سے محروم تھی جن کو زیادہ تراش خراش راس نہیں آتی اور جن کے بغیر سماجی زندگی میں یک رُخاپن پیدا ہو جایا کرتا ہے۔

جوہر کی شاعری کا سرمایہ غزلیں ہیں۔ کہنے کی بات یہ ہے کہ اُن کی غزلوں میں وہ بلند آہنگی پائی جاتی ہے جو اُن کی شاعری کے مزاج کا تقاضا تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ آج اُن کی غزلوں میں عمدہ اور منتخب اشعار کم نظر آتے ہیں، مگر اِس کے مقابلے میں زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اُن کی غزل گوئی نے اُردو غزل گوئی کو آہنگِ بلند اور جوشِ بیان سے معمور رکھا اور اِس طرح غزل کے اُس انداز و اسلوب کے دائرے کو وسعت بخشی اور اُس روایت کو آگے بڑھایا۔ یہ واضح کر دیا جائے کہ اُن کے یہاں لہجے کی جو جھنکار اور آہنگ کی جو بلندی ہے وہ محض اندازِ بیان کا کرشمہ نہیں اور نہ صرف لفظوں کا کھیل ہے۔ جذبے کی شدّت نے اُس آہنگ اور جھنکار کو پیدا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تاثیر کی حرارت کسی نہ کسی

حد تک اشعار میں محفوظ رہ گئی ہے۔

اِس بات کی ایک اور طرح بھی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ محمد علی کے سیاسی نصب العین سے آج اختلاف کیا جائے (اور یہ اختلاف بے جا بھی نہیں ہوگا) اور اُن کی جذباتیت پر آج گرفت کی جائے (اور یہ گرفت بھی بے محل نہیں ہوگی) مگر اِس نہایت اہم پہلو سے کون انکار کرسکتا ہے کہ انھوں نے عام ہندستانیوں خاص کر مسلمانوں کو انگریزوں سے نفرت کرنے کی تلقین کی تھی اور اپنی تحریر وتقریر کو اِس کے لیے وقف کردیا تھا۔ خلافت تحریک کے متعلق آج اور جو کچھ بھی کہا جائے، مگر اِس بات سے کوئی بھی صاحبِ نظر انکار نہیں کرسکتا کہ اِس تحریک کے واسطے سے اُنھوں نے مسلمانوں کے دلوں میں انگریز کے خلاف بے پناہ نفرت کا جذبہ پیدا کردیا تھا۔ اِس تحریک کا یہ پہلو بہت اہمیّت رکھتا ہے۔ خاص طور پر اِس لیے کہ اُس زمانے میں مسلم معاشرے پر قدامت پسندی کے پہرے بیٹھے ہوئے تھے۔ زمینداروں، جاگیرداروں، نوابوں اور تعلقے داروں کے ہاتھوں میں لیڈر شپ آگئی تھی اور سرسیّد تحریک کے اثرات بھی کم نہیں ہو پائے تھے۔ مسلمانوں کے تعلیم یافتہ طبقے میں اچھی خاصی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جو ان اثرات سے پوری طرح متاثر تھے۔

اِسی طرح اِس بات سے کون انکار کرسکتا ہے کہ گاندھی جی کو مسلمانوں سے قریب تر لانے میں محمد علی جوہر کا بہت زیادہ حصّہ ہے۔ کہنا یہ ہے کہ اُن کی سیاسی جدّوجہد پر آج کتنی ہی بحث کی جائے، مگر اُس کے یہ پہلو ساری بحث کے باوجود تاریخی اہمیت سے محروم نہیں ہو پائیں گے۔ اِسی طرح اُن کی شاعری کے متعلق آج جو بھی رائے قائم کی جائے مگر اِس ادبی اور تاریخی اہمیت سے کوئی ذتے دار شخص انکار نہیں کرسکتا کہ

اُنھوں نے اردو کی غزلیہ شاعری میں جوشِ بیان اور صداقتِ جذبات کے طاقتور عناصر کا اضافہ کیا اور اِس طرح غزل کے لہجے کو نئی بلند آہنگی سے روشناس کیا، اُس کے مزاج کو تب وتاب سے محروم نہیں ہونے دیا اور عصری حقائق کی ترجمانی کا وسیلہ بنا کر اُس کی وسعت اور تہ داری کو زیادہ نمایاں کیا اور اِس طرح مجموعی طور پر اُردو شاعری میں بے رحم صداقتوں اور کھردری حقیقتوں کے لیے مزید جگہ پیدا کی۔

محمد علی جوہرؔ باغی کا ذہن اور قلندر کا مزاج لے کر اِس دنیا میں آئے تھے۔ ایسے لوگ ضبط و نظم سے بڑی حد تک محروم ہوتے ہیں۔ مگر یہ بات بھی اُتنی ہی اہمیت رکھتی ہے کہ زندگی اگر قلندری سے یکسر خالی ہو جائے تو پھر وہ کاروبارِ بقّال کے مرادف بن کر رہ جائے گی۔ زندگی کو ضرورت رہتی ہے مختلف عناصر کی اور رہے گی۔ ایسے مصلحت بیزار، بے پروا خرام اور روایت شکن لوگ زندگی اور ادب کے لیے وہ عناصر فراہم کرتے رہتے ہیں جن کی مدد سے اِن دونوں میں توازن برقرار رہتا ہے۔ سچّائی کی حرارت سے اُن کی زندگی کو مدد ملتی ہے اور رواں دواں عصری حقائق سے اُن کا رشتہ ٹوٹنے نہیں پاتا —— ایسے لوگ حال کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور اپنے مزاج کے تقاضوں کے زیرِ اثر مستقبل سے بڑی حد تک بے نیاز رہتے ہیں۔ لمبے عرصہ کی منصوبہ بندی اُن کے مزاج سے میل ہی نہیں کھاتی، قومی اور سیاسی زندگی کو اُس کی ضرورت ہوتی ہے تو ہوا کرے۔ اِس کے باوجود سیاست ہو یا ادب، ہر میدان میں اُن کے کارنامے اپنے خاص دائرے میں آب وتاب سے محروم نہیں ہو پائیں گے اور مستقبل احترام کے ساتھ اُن کا نام لینے پر ہمیشہ مجبور رہے گا۔ یہ لوگ زندگی بھر نافرمانی

اور جدّ و جہد کے شعلے بھڑکاتے رہے اور اِس طرح اپنے زمانے میں قومی مزاج کو مشتعل کرتے رہے، اِس لحاظ سے اور اِس خاص (لیکن محدود) دائرے کے اندر اِن کا درجہ اُن لوگوں سے یقیناً بلند ہے جو درمیانہ روی کے قائل تھے۔ جوہرؔ نے ایک مقطعے میں اِسی بات کو غزل کے انداز میں اِس طرح کہا ہے:

ہے رشک ایک خلق کو جوہرؔ کی موت پر
یہ اُس کی دین ہے جسے پروردگار دے

جعفرؔ زٹلّی

(۱)

بارہا دیکھا گیا ہے کہ کسی شخص کی ایک صفت نے کچھ اِس طرح شہرت پائی کہ اُس کی دوسری خصوصیات بے نور ہو کر رہ گئیں۔ میر جعفرؔ زٹلی بھی ایسے ہی روایت کے مارے ہوئے لوگوں میں ہیں۔ اُن کی شاعری پر زٹل کا لیبل لگا ہوا ہے، جس کی وجہ سے عموماً اُس کو سنجیدہ توجہ کا مستحق نہیں سمجھا گیا؛ حالاں کہ اُن کا کلام کئی اعتبارات سے التفاتِ خاص کا طلب گار ہے۔

پرانے تذکرہ نویسوں میں متعدد حضرات نے اُن کا ذکر کیا ہے، لیکن اِن تحریروں سے مجموعی طور پر ایک طبّاع ہجو نگار، دریدہ دہن ہزل گو اور فحش نویس شاعر کی تصویر اُبھرتی ہے۔ میرؔ صاحب نے لکھا ہے: "زبانِ گزندہ داشت، وضیع و شریف ہمہ ازو ملاحظہ میکردند و چیزے میدادند" (نکات الشعراء)۔ قائمؔ لکھتے ہیں: "اعزہای آنزماں بپاسِ آبروے خویش باو۔۔ بسلوکِ شایستہ پیش میآمدند۔۔۔۔ اکثرے از مزخرفاتش مشہورِ خواص و عوامست ۔۔۔۔ از غایتِ ابتذال احتیاجِ نوشتن نیست" (مخزنِ نکات)۔ قاسمؔ نے تو یہ صراحت کی ہے کہ وہ زٹل کے سوا اور کچھ کہنا پسند ہی نہیں کرتے تھے: "طبعِ رسا داشت اما بغیر زٹل گوئی اصلا میل نمیکرد" (مجموعۂ نغز)۔ البتہ لچھمی نرائن شفیقؔ نے نسبتاً تفصیل سے کام لیا ہے، اپنے انداز میں تعریف بھی کی ہے، مثلاً: "طرزِ روزمرّہ اوطرزِ علیحدہ میدارد، چہ جولانی می نماید۔ خود را بجاے اسم، زٹلی

یاد کردہ میگوید:

کشتیِ جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است ڈبکوڈبکو میکند، از یک توجّہ پار کن"

لیکن اُن کا زور بھی اِسی پر ہے کہ: "مردے دریدہ دہن و شوخ مزاج بودہ است" (چمنستانِ شعرا) غالباً اِسی "اندازِ شوخی" اور "غایتِ ابتذال" کی روایت کی بنا پر متعدد تذکرہ نویسوں نے اُن کا ذکر کرنا پسند نہیں کیا، خصوصاً متاخر تذکرہ نویسوں نے۔

محمد حسین آزاد کو بجا طور پر جدید تذکرہ نویسی کا بانی کہا جاتا ہے، اُنھوں نے آبِ حیات کے مقدمے میں اُردو نثر پر گفتگو کرتے ہوئے جعفر سے متعلق صرف ایک جملہ لکھا ہے: "میر جعفر زٹلی کے کلام کو محمد شاہی بلکہ اُس سے پہلے زمانے کی زبان کا نمونہ کہتا، مگر زٹل کا کیا اعتبار"۔ آزاد نے تو لسانی نقطۂ نظر سے جعفر کے کلامِ نثر کو بے اعتبار کہا ہے، مگر جملہ ایسا پہلو دار ہے کہ وہ اُن کے کُل کلام پر مکمل تبصرہ بن کر رہ گیا؛ بے انصافی کی یہ کاری ضرب تھی۔ خمخانۂ جاوید بیسویں صدی کے آغاز کی تالیف ہے، مولفِ تذکرہ نے قدیم تذکرہ نویسوں کی طرح جعفر کے کلام کو نا قابلِ التفات ٹھہرایا ہے اور اُسے تمام و کمال زٹل سے بھرا ہوا بتایا ہے: "اگرچہ اُن کا کلام اِس پایے کا نہیں ہے کہ اِس تذکرے میں اُسے جگہ دی جائے مگر صرف اِس لیے کہ اُردو کے ایک مشہور و ابتدائی شاعر تھے، اس لیے اُن کا ذکر نہ کرنا ہمارے التزام کے خلاف ہوتا۔ یہ بزرگ۔۔۔۔ زٹل گوئی کے سوا کسی قسم کی شاعری کو پسند نہ فرماتے تھے۔ تمام و کمال اُن کا کلام ہجو و فحش سے بھرا ہوا ہے" (خمخانۂ جاوید، جلدِ دوم)۔

میر جعفر نے ایک قطعے میں از راہِ شوخی اور بہ طورِ انکسار اپنے کلام کو "کوڑہ کرکٹ" کہا ہے؛ بعض "خوش مذاق" بزرگوں نے اِس قطعے کی شوخیِ بیان سے قطعِ نظر کرکے، اِس کو واقعی تبصرہ اور اظہارِ حقیقت فرض کر لیا۔ اِس قطعے کے دو شعر یہ ہیں:

اگرچہ ہمہ کوڑہ و کرکٹ است بہ ہندی در ندی زباں لٹ پٹ است

ولیکن کسی نے بھلی یہ کہی جسے پیو چاہے، سُہاگن وہی

حال کے مُصنّفین میں ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے اپنی کتاب دلّی کا دبستانِ شاعری

ہیں اور اپنے مقالے مشمولہ علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو میں جعفر کا ذکر کیا ہے۔ ہاشمی صاحب ضرورت سے کچھ زیادہ سنجیدہ بزرگ ہیں، اُن کی ثقاہت نے جعفر کی فحش نگاری اور شوخ بیانی کو بہ درجہ، مجبوری گوارا کیا ہے: "ان ہزل گو اور فحش گو شعرا کے کلام کو بادلِ ناخواستہ پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے۔" اِس غیر صحت مند اندازِ نظر کا یہ نتیجہ ہوا کہ دونوں کتابوں میں سارا بیان محض پُرمعذرت گزارشِ احوال کا مجموعہ بن گیا؛ نہ جعفر کی لسانی اہمیت واضح ہوتی ہے، نہ اُن کی طنز یہ دیدہ وری کا نقش اُبھرتا ہے۔

البتہ اِس سے پہلے شیرانی صاحب نے اپنی معروف تصنیف پنجاب میں اردو میں جعفر کا ذکر خاصی تفصیل سے کیا ہے، مگر زور اس پر دیا ہے کہ اُس عہد کے لسانی جائزے کے لیے جعفر کے کلام کا مطالعہ ازبس ضروری ہے: "اردو کی تاریخ میں اُن کے خاردار اور داغ دار مضامین کے باوصف میر جعفر سے اعراض نہیں کر سکتے اِس لیے کہ ہندستانی اُردو نگاروں میں اُن کا نمبر بہت پہلے ہے۔ اُن کا اور ولی کا زمانہ ایک ہے، اِس لیے دہلی میں ولی کے مُتتبعین سے اُن کا زمانہ اقدم ہے... اُن کا کُلیات اگرچہ مختصر ہے، تاہم اُس میں ہم سیکڑوں عجیب و غریب الفاظ پاتے ہیں جو آج متروک ہیں.... لفاظی میں نظیر اکبر آبادی سے کم نہیں ہیں۔ اُن کی طباعی اور ذہانت سے کوئی شخص انکار نہیں کر سکتا۔ زبانِ اُردو کا ایک بڑا ذخیرہ اُن کے کُلیات میں موجود ہے" (پنجاب میں اُردو، طبع اوّل، ص ۱۹۵)۔

شیرانی صاحب کی یہ کتاب لسانی مباحث سے تعلق رکھتی ہے، اِس لیے اُن کی ساری توجہ کلام جعفر کی لسانی اہمیت پر مرکوز رہی۔ اِس سے جہاں جعفر کے کلام کا ایک اہم پہلو نمایاں ہوا ہے، وہاں اُن کے کلام کا دوسرا اہم پہلو، جس کا تعلق سماجی حقیقت نگاری سے ہے، بے طرح دب گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہجو اور طنز کی حد تک میر جعفر گویا اپنے زمانے کے سودا تھے۔ دونوں کے یہاں رکیک شخصی ہجویں ملتی ہیں، البتہ فحش نگاری کی جس سرحد میں جعفر نے قدم رکھا ہے، سودا اُس سے کچھ دور ہیں۔ تلخ سماجی حقائق پر طنز کرنے اور معاشرے کی بدحالی کا نقشہ کھینچنے میں وہ سودا کے قریب آجاتے ہیں۔

جامعیت، زورِ بیان اور قوتِ تخئیل کے لحاظ سے سوؔدا اپنے معاصرین اور متقدّمین میں سب سے افضل ہیں، البتہ تقدمِ زمانی کے لحاظ سے جعفؔر کی افضلیت مسلّم ہے۔ سوؔدا نے شعور کی آنکھیں اُس وقت کھولیں جب مغل حکومت تباہی کی کئی منزلیں طے کر چکی تھی اور اردو شاعری اِس طنزیہ اندازِ بیان سے آشنا ہو چکی تھی۔ جعفؔر نے اُس وقت ہوش سنبھالا جب اورنگ زیب کے جاہ و جلال کا سورج نصف النّہار پر تھا اور شمالی ہند میں اردو ادب آشوبِ دہر کے دل خراش مضامین سے آشنا نہیں ہوا تھا۔ انھوں نے اپنی آنکھوں سے زوال کے اُن اسباب کو پیدا ہوتے دیکھا جنھوں نے آخرکار اُس عظیم طاقت کو منتشر کر کے چھوڑا۔ وہ شہزادۂ کام بخش کی فوج میں سواروں میں[1] ملازم تھے اور دکن کے صبر آزما معرکوں میں شریک رہے تھے[2]۔ اُنھوں نے اورنگ زیب کے نااہل جانشینوں کی باہمی آویزش اور اُمرا کی نااہلی کا چشمِ عبرت سے مطالعہ کیا اور اِن سب کو شوخ نگاری اور طنز کا موضوع بنایا۔ اُن کی کئی نظموں میں شہر آشوب کا سا انداز ملتا ہے اور اِس لحاظ سے اُن کو اردو کا پہلا شہر آشوب نگار کہا جا سکتا ہے۔

---

[1] کلّیات میں کئی نظمیں ایسی ہیں جن سے اِس کا ثبوت ملتا ہے، شلاً وہ نظم جس کا عنوان ہے: "چوں اسپِ بندہ در مورچالِ جنگ بکار آمدہ، ایں ابیات گفتہ بنظرِ شاہزادۂ والا گوہر محمد کام بخش گزرانیدم" (ص ۶۰)۔

[2] اِس سلسلے میں اُن کی نظم "مورچل نامہ" کے یہ شعر دیکھیے: توبہ ازیں وسوسۂ مورچل: دمبدم اندمدمہ جاں در خلل۔ توبہ ازیں مسکنِ روزنِ فراخ :: روز و شب آوازۂ پھس پھوں پٹاخ۔ توبہ ازیں مسکنِ پُر شور و شر :: مرحلۂ پُر خلل و خوف و ڈر۔ از نظرِ عالمیان شد الوپ :: گنبدِ گردوں ز صداہائے توپ۔ خاک دریں زیستن و زندگی :: جاں بخلل، دل بپر آگندگی۔ روز بہیبت گزرد شب بہ ہول :: خاک دریں زیستن و فعل و قول۔ پر ز خس و خاشاک بسر ٹوکری :: نزدِ خرد بہتر ازیں نوکری۔ جعفؔر ازیں مورچہ موت چل :: شرمِ حضوری مکن و لوٹ چل" (کلّیات ص ۶۴)۔

اوپر لکھا جا چکا ہے کہ عموماً تذکروں میں اور بعد کی کتابوں میں جعفر کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا، اِس سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے شہر آشوب پر جو طویل مضمون لکھا ہے اور جو اُن کی کتاب مباحث میں شامل ہے، اُس میں بھی جعفر کی حق تلفی ہوئی ہے کہ موصوف نے جعفر کا ذکر نہیں کیا، بس ایک جگہ یوں ہی نام آگیا ہے۔ اُنھوں نے شہر آشوب نگاری کی روایت کا آغاز شاکر ناجی سے کیا ہے، حالاں کہ جعفر کی کئی نظمیں شہر آشوب کی تعریف میں آتی ہیں اور کسی تکلف کے بغیر جعفر کو اُردو کا پہلا شہر آشوب نگار شاعر ماننا چاہیے، اور اِس کا جعفر کی اوّلیات میں شمار ہونا چاہیے۔ خانہ جنگی کے مصائب، مالی ابتری، نظم و نسق کی درہمی، سپاہیوں کی پریشاں حالی، اُمرا کی نااہلی، ملازمت کی مشکلیں، غرض کہ وہ ساری باتیں مختصراً جعفر کی ایسی نظموں میں پائی جاتی ہیں، جو آگے چل کر پُر آشوب تفصیل نگاری کا موضوع بنیں۔

(۲)

تاریخِ ادب میں ایسی شخصیتوں کی کمی نہیں جن کے حالاتِ زندگی کما حقہٗ معلوم نہیں، یہی حال جعفر کا ہے۔ قدیم تذکرہ نویسوں نے جو کچھ لکھا ہے، اُس سے اُن کے سوانح پر کم سے کم روشنی پڑتی ہے۔ شیرانی صاحب نے ایک کتاب زرِ جعفری کا ذکر کیا ہے جس میں جعفر کے حالات درج ہیں، لیکن اُس کو ناقابلِ اعتبار بتایا ہے (مقالاتِ شیرانی)۔ کُلّیات کے مطالعے سے چند باتیں ضرور معلوم ہوتی ہیں، لیکن ناتمامی کا احساس باقی رہتا ہے۔ ذیل میں اختصار کے ساتھ اُن کے سوانح سے متعلق ضروری باتیں درج کی جاتی ہیں:

محمد جعفر نام تھا اور جعفر تخلّص (تذکرۂ شورش)۔ صحیح النّسب سید تھے (تذکرۂ میر حسن)۔ وطن نارنول تھا (کُلّیات ص ۴)۔ شورش نے ساکنِ شاہ جہاں آباد لکھا ہے۔ شہزادہ کام بخش کی فوج میں سواروں میں ملازم تھے۔ شہزادے کی ہجو کہی، جس کی پاداش میں ملازمت سے برطرف کر دیے گئے۔ غالباً ملازمت سے برطرفی کے بعد دہلی میں سکونت اختیار کر لی ہوگی۔ کام بخش کی ہجو کُلّیاتِ مطبوعہ میں موجود ہے

(ص ۵۲) نہایت فحش ہجو ہے۔ ملازمت سے برطرفی کے بعد پریشانیاں اٹھانا پڑیں۔ جعفر کو اپنی غلطی کا احساس تھا اور اُس پر اظہارِ پشیمانی کیا ہے[1] (کلیات ص ۶۴) "زٹلی" اُن کے نام کے ساتھ بہ طورِ خطاب چسپاں ہوکر رہ گیا، اِس کی کیفیت شورش نے لکھی ہے (تذکرۂ شورش ص ۱۶۱)۔ جعفر نے اِس شہرت کو باعثِ ناموری[2] قرار دیا ہے۔

مشہور ہے کہ درجِ ذیل سکّہ کہنے کے جرم میں فرّخ سیر نے اُن کو قتل کرادیا تھا:

سکّہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر　　　بادشاہِ تسمہ[3] کش فرّخ سیر

کُلّیات کے ایک اندراج سے بھی اِس کی تصدیق ہوتی ہے اور بعض مورخین نے

---

[1] اِس نظم کے کچھ شعر یہ ہیں: از ہجوِ آں سلطانِ خود، کردی پریشاں جانِ خود:: درماندہ ای بے بال و پر، کہ جعفراب کیسی بنی۔ فالودہ وفرنی چہ شد، پن بھتّہ و شربت چہ شد:: واں بستر و بالیں چہ شد، کہ جعفراب کیسی بنی۔ وہ ذوق ہر دم کا کہاں، وہ عطر بیگم کا کہاں:: در خاک شد آں کرّوفر، کہ جعفراب کیسی بنی۔ دل کو ٹھکانے لاؤ اب، مت جبر کر پچتاؤ اب:: ہرگز مگو بار دگر کہ جعفراب کیسی بنی (کلیات ص ۶۴)۔

[2] جعفرا شکر کن کہ در عالم:: جا بہ جا نامِ تو زٹلّی شد۔ شہرتِ مرد بہتر از ہر قسم:: ہر کہ گم نام زیست، اُلّی شد (کلیات ص ۹۰)۔

[3] بعض مقامات پر یہ مصرع اِس طرح ملتا ہے: بادشاہِ دانہ کش فرّخ سیر۔ لیکن صحیح "تسمہ کش" ہے۔ فرّخ سیر کے لیے مشہور ہے کہ اُس نے متعدد اُمرا کو گلا گھونٹ کر مروا ڈالا تھا اور ذو الفقار خاں کے سلسلے میں بھی اِس کی صراحت ملتی ہے کہ اُن کو بھی اِسی طرح مروایا گیا تھا: "بعذابِ خفہ کشتہ شد" (تاریخ محمدی ص ۳۱)۔ تسمہ کشی یا تسمہ کش لغت میں موجود نہیں۔ خیال یہ ہے کہ جس طرح ٹھگ رومال کا پھندا گلے میں ڈال کر مار ڈالا کرتے تھے، اُسی طرح فرّخ سیر کے حکم سے رومال کی جگہ چمڑے کا پھندا گردن میں ڈال کر مار ڈالا جاتا ہوگا اور اِسی رعایت سے جعفر نے اُس کو "بادشاہِ تسمہ کش" کہا ہے۔

بھی اس کی صراحت کی ہے، لیکن شورش نے لکھا ہے کہ: "روزے بعدِ انتقالِ نوّاب ذوالفقار خاں بہادر ایں شعر فرمودہ: سکّہ زد بر گندم و..... ازیں خبر مزاجِ بادشاہ برہم گشت وایشاں را بجنّت فرستاد" (تذکرۂ شورش ص ۱۶۳). عین ممکن ہے یہ صورت پیش آئی ہو. کلیات میں نوّاب ذوالفقار خاں[1] کے دیوان سبھانند (سبھاچند؟) کی ہجو موجود[2] ہے، جس کے ساتھ یہ فقرہ بھی ہے: "کہ گا ہے با میر جعفر منتوا صنع نمی شد" (کلیات ص ۱۴) اس سے قیاس کے لیے گنجایش نکل سکتی ہے کہ میر جعفر، نوّاب ذوالفقار خاں کے متوسّلین میں سے تھے اور اس بنا پر یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ ذوالفقار خاں کے قتل پر اُنھوں نے

---

[1] امیر الامرا نوّاب ذوالفقار خاں کا اصل نام محمد اسماعیل تھا۔ اعتقاد خاں، ذوالفقار خاں اور امیر الامرا بہادر نصرت جنگ خطابات تھے "از اعاظم امراے عالمگیری و شاہ عالمی و جہاندار شاہی" (تاریخ محمدی) جہاندار شاہ کے طرفدار تھے اور وہ اُنھیں کی مدد سے تخت نشیں ہوا تھا۔ فرخ سیر اور جہاندار شاہ کی جنگ میں جب آخر الذکر کو شکست ہوئی، تو یہ اپنے والد اسد خاں کے مجبور کرنے پر فرخ سیر کے حضور میں اس توقع پر حاضر ہو گئے تھے کہ وہ عفو سے کام لے گا، لیکن اُس نے جہاندار شاہ اور ذوالفقار خاں دونوں کو ایک ہی دن (یکشنبہ ۱۶ محرم ۱۱۲۵ھ) گلا گھٹوا کر مروا ڈالا۔

فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی کا یہ مطلع انھی نوّاب ذوالفقار خاں کی مدح میں ہے: اے شانِ حیدری زجبینِ تو آشکار :: نامِ تو در نبرد کند کارِ ذوالفقار (ماٰثر الامرا، جلدِ دوم)۔

[2] فرخ سیر نے اِن کی زبان کٹوالی تھی: "راجا سبھاچند دیوانِ امیر الامرا را بدست آوردہ زبانش ببرید" (مفتاح التواریخ) جعفر نے ان کو کئی ہجویہ نظموں کا ہدف بنایا ہے، مثلاً ایک نظم کے یہ شعر:

سبھاند جی تم بڑے ڈھینگ ہو :: کہ گرڑ پنکھ اور بیل کے سینگ ہو
کہیں سینگ اٹکائے کھڑ کھڑ کرو :: کہیں پنکھ پھیلائے کھڑ کھڑ کرو
نظر مت کرو سات اور پانچ پر :: مبادا پڑے بوجھ اب کانچ پر

ہجو یہ سکہ کہا ہو۔

کلیاتِ مطبوعہ میں ایک سنجیدہ سکہ بھی موجود ہے: "سکہ زد از فضلِ حق بر سیم و زر :: بادشاہِ بحر و بر فرخ سیر"۔ کلیات میں یہ صراحت کی گئی ہے کہ یہ سکہ بھی جعفر کا کہا ہوا ہے؛ لیکن اور کتابوں میں جہاں یہ سکہ منقول ہے، یہ صراحت نہیں ملتی کہ یہ کس کا کہا ہوا ہے (مثلاً مفتاح التواریخ) کلیات میں کچھ الحاقی کلام بھی شامل ہے، شیرانی صاحب نے بھی اِس کی طرف اشارہ کیا ہے (پنجاب میں اردو) اِس لیے اِس سنجیدہ سکے کے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ یہ سنجیدہ سکہ جعفر کا ہو یا کسی اور کا، یہ ضرور ہے کہ بظاہر جعفر نے اِس کی پیروڈی کی ہے۔ ہر صورت میں خیال یہ ہے کہ جعفر کا قتل فرخ سیر کے ابتدائی عہدِ حکومت کا واقعہ ہوگا۔ فرخ سیر باضابطہ اواخرِ ۱۱۲۴ھ میں تخت نشین ہوا تھا، اور ۱۶ ر محرم[1] ۱۱۲۵ھ (۱۷۱۳ء) کو نواب ذوالفقار خاں کو قتل کیا گیا؛ اِس بنا پر یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ غالباً ۱۱۲۵ھ میں جعفر کا قتل ہوا ہوگا۔ بیل نے اپنی کتاب اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری میں بھی یہی سنہ لکھا ہے۔

ولادت کے متعلق کوئی صراحت نہیں ملتی۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ: "میر جعفر کی ولادت اور اورنگ زیب کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں" (پنجاب میں اردو) لیکن کوئی حوالہ نہیں دیا۔ میرا خیال ہے کہ اُن کا یہ قول زٹلِ جعفری پر مبنی ہے، مگر اِس کتاب کے غیر معتبر ہونے کے وہ خود بھی قائل ہو گئے تھے۔ اورنگ زیب نے رمضان ۱۰۶۸ھ (۱۶۵۸ء) میں اعلانِ بادشاہت کر دیا تھا، پھر ۲۴ ر رمضان ۱۰۶۹ھ کو باضابطہ جلوس کیا (مفتاح التواریخ) لیکن اُس کی تخت نشینی کا شمار اوّل الذکر سنہ سے کیا جاتا ہے۔ اِس طرح ۱۰۶۸ھ جعفر کا سالِ ولادت ہونا چاہیے۔ اگر اس کو مان لیا جائے تو اِس کا مطلب یہ ہوگا کہ قتل کے وقت جعفر کی عمر تقریباً ستاون سال کی ہونا چاہیے،

---

[1] اِس تاریخ میں معمولی سا اختلاف ہے۔ بعضوں نے ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۲۴ھ لکھی ہے: بیں نے تاریخِ محمدی کی روایت کو ترجیح دی ہے۔

لیکن کلیات میں موجود ایک قطعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جس وقت یہ قطعہ کہا گیا ہے، اُس وقت اُن کی عمر ساٹھ سال تھی:

جعفر بہ لہو و لعبِ جہاں عمر باختہ ــ یکدم بفکر و توشۂ عقبیٰ نساختہ

در عمر شصت سال چو تو کردہ ای دو زن ــ ہست ایں مثل قدیم کہ یک گز دو فاختہ

اِس لیے ۱۰۶۸ھ تو قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔ کُلّیاتِ مطبوعہ میں جعفر کا کہا ہوا ایک اور سکّہ موجود ہے جو عالمگیر سے تعلق رکھتا ہے:

سکّہ زد در جہاں چو بدرِ منیر :: شاہِ اورنگ زیب عالمگیر

اگر یہ سکّہ جعفر ہی کا کہا ہوا ہے تو اُن کا سالِ ولادت ۱۰۶۸ھ سے بہت پہلے ہونا چاہیے۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ اُن کی عمر ساٹھ سال سے کچھ اوپر بتائی جاتی ہے (پنجاب میں اردو) لیکن یہ محض قیاس ہے۔ فی الوقت اِس کے سوا کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ اُن کا سالِ ولادت معلوم نہیں، بس یہ معلوم ہے کہ وہ کم سے کم ساٹھ سال کی عمر تک ضرور زندہ تھے۔ اور سالِ قتل بھی محض قیاساً ۱۱۲۵ھ متعین کیا جا سکتا ہے (مگر یہ قیاس قرینۂ قوی کا حکم رکھتا ہے) کلیات کے بعض اشعار سے احتمال ہوتا ہے کہ غالباً مذہباً شیعہ[1] تھے۔ اُن کے سوانح سے متعلق کُلّیات سے بعض اور معمولی باتوں پر بھی روشنی پڑتی ہے؛ لیکن اُن سے قطعِ نظر کرتا ہوں، کیوں کہ اِس مضمون کا مقصدِ خاص کلامِ جعفر کا تعارف ہے اور اِس غلط فہمی کا اِزالہ کہ وہ صرف ایک فحش نگار اور ہزال شاعر تھا۔

(۳)

جعفر کے مکمّل حالاتِ زندگی معلوم نہیں، یہ افسوس کی بات ہے؛ لیکن اِس سے

---

[1] تراعشقِ علی ہر دم بجان است :: چو بو در گل نہان است و عیان است۔ بدانش قدر و قیمت حرف کن را :: بجز جعفر کہ داند ایں سخن را :: بجہلِ مدعی کارے نداریم :: بجز نامِ علی یارے نداریم :: بیا جعفر مکن اظہارِ اسرار :: بدل حفظِ مراتب را نگہدار (کلیاتِ مطبوعہ ص ۷۸)۔

زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ ابھی تک اُن کے کلام کا کوئی صحیح نسخہ مرتب نہیں ہوسکا جب کہ تقدمِ زمانی کے لحاظ سے اُن کی بڑی اہمیت ہے۔ بات یہ ہے کہ متداول کلیات میں نہایت درجہ فحش کلام بھی شامل ہے، جس کی وجہ سے اُس کی ترتیب و تصحیح کو سنجیدہ توجہ کے منافی سمجھا گیا۔ اِن کا مجموعۂ کلام کئی بار چھپ چکا ہے مگر نہایت بے دردی کے ساتھ چھپا ہے، کتابت کی بے شمار غلطیاں اُس میں جمع ہو گئی ہیں۔ میرے سامنے مطبعِ محمدی دہلی کا مطبوعہ "کلیاتِ میر جعفر زٹلی" ہے جو ۱۲۸۹ھ میں چھپا تھا۔ یہ بھی اغلاط سے گراں بار ہے۔ کلامِ جعفر کے خطی نسخے بھی ملتے ہیں۔ ایک خطی نسخہ دہلی یونی ورسٹی لائبریری میں بھی محفوظ ہے۔ ضرورت اِس کی ہے کہ مختلف نسخوں کی مدد سے جعفر کے کلام کا ایک اچھا نسخہ مرتب کیا جائے۔ یہ زبان و ادب دونوں کی خدمت ہوگی۔ اُردو زبان کے ارتقا پر کام کرنے والوں کے لیے کلامِ جعفر کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ جعفر کے کلام میں اُردو کے قدیم الفاظ و محاورات اور ضرب الامثال کا جو ذخیرہ محفوظ ہے، اُنھوں نے جس طرح ہندی وغیرہ کے الفاظ کو اپنے ریختے میں کھپایا ہے اور جیسی عجیب الخلقت ترکیبیں تراشی ہیں، لسانی نقطۂ نظر سے اِن سب کا مطالعہ ضروری ہے۔

اورنگ زیب کا آخری دورِ حکومت آنے والی مصیبتوں کا پیش خیمہ تھا۔ دکن کے جھگڑوں نے فوجی طاقت سے زیادہ مالیات اور اخلاقی طاقتوں کو نقصان پہنچایا۔ اُس کے اخلاف عظیم مغل سلطنت کا بوجھ اُٹھانے کے اہل نہیں تھے، وہ عمر کا بڑا حصہ حسرت و تمنا کی کش مکش میں گزار چکے تھے، اُن کے یہاں اُس اُولوالعزمی اور تدبر کا فقدان تھا جو کامیاب حکم رانوں کے لیے ضروری ہے۔ اورنگ زیب کی بے مثال شخصیت ساری خرابیوں کی پردہ پوشی رہی، مرکزیت کا تصور باقی تھا اور نگاہیں مغل جاہ و جلال سے خیرہ تھیں۔ اُس کے اُٹھتے ہی شکست و ریخت کے جس عمل کے لیے دِلوں سے حالات سازگار ہو رہے تھے، وہ اچانک بہ روے کار آگیا۔ اُمرا کی شخصیتیں پہلے دبی دبی

رہتی تھیں، اب اُن کے نقش اُبھرنا شروع ہوئے۔ رفتہ رفتہ بادشاہت، امیری کے ہاتھ کا کھلونا بن کر رہ گئی۔

شکست وریخت کے اِس ہیبت ناک طوفان نے لوگوں کو بے شمار مشکلوں سے دوچار کر دیا۔ شہروں کے خوش پوش اور گانوؤں کے زراعت پیشہ، سبھی اپنی اپنی بساط کے موافق مبتلائے آلام ہوئے۔ اُمرا کی چشمکوں نے ضبط ونظم کو افسانہ بنا دیا اور مالی حالات کی ابتری نے سپاہی پیشہ طبقے کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ جعفر اسی طبقے سے تعلق رکھتے تھے، اُنھوں نے دُکھوں کی اِس کہانی کو صرف سُنا نہیں تھا، آنکھوں سے دیکھا تھا؛ یہی وجہ ہے کہ تباہی کی اِس طویل داستان کی کئی روشن تصویریں اُن کے کلام میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ایسی نظموں میں "ظفر نامۂ اورنگ زیب" خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہے۔ اِس میں عالم گیر کی پامردی کی تعریف کی گئی ہے اور اُس کے مقابلے میں اُس کے لڑکوں کی کوتہ اندیشی، باہمی نفاق اور کم ہمتی کو نمایاں کیا گیا ہے اور کہا گیا ہے کہ دکن کی جنگ میں جو پیچیدگیاں پیدا ہوئیں، وہ اِن لوگوں کی دوں ہمتی، عیش پسندی اور نفاق کا نتیجہ تھیں۔ اِس نظم میں جعفر کا انداز کہیں کہیں بڑا جارحانہ ہو گیا ہے اور یہ نتیجہ ہے اُس ہمدردی کا جو اُس کو مغل حکومت سے اور عالم گیر کی ذات سے تھی۔ اُس نے معظم اور اعظم کی خاص طور سے مذمت کی ہے اور کام بخش کی تعریف کی ہے۔ (کام بخش کی تعریف کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ اُس کے ملازم تھے) اِس نظم کے کچھ حصے پیش کیے جاتے ہیں:

زہے شاہِ اورنگ دھانک، بلی — کہ در ملکِ دکّن پڑی کھلبلی
دریں پیر سالی و ضعفِ بدن — مچائی دھما چوکڑی در دکن
زہے شاہِ شاہاں کہ گاہِ وغا — نہ ہلّد، نہ ٹلّد، نہ جُنبد زجا
زہے حکمتِ شاہِ اورنگ زیب — کٹا دے، لڑا دے بہ فنّ و فریب

عجب اوُٹ ایں کوٹِ بیجاپور است — کہ ہر بُرج او مثلِ بھینسا سر است

چگویم ازیں قلعۂ بے لگاو   کہ انگشت رانیست بروے لگاو
لگا کوٹ کو مورچہ جائے کر   نکالا سکندر کو اُنگلائے کر

ازیں تین بیٹے پنٹ نا خلف   پسر خود خلف بہ، وگرنہ تلف
دگر نہ چہ یارا حسن شاہ را   کہ گرداند امرِ شہنشاہ را
چہ پسّو کہ با اژدہا پچھو زند   چہ پشّہ کہ باشیر پہلو زند
چہ جھینگر کہ بر کوہ چکّر زند   چہ مینڈک کہ بر فیل ٹکّر زند
چہ بیجاپور است وچہ کرناٹک است   چہ آں گولکنڈہ کہ یک پھاٹک است
چہ مدناجی پنڈت چہ مرزا خلیل   بہ یک دھارِ پیشاب گردد ذلیل
و لیکن دو ناکس مخالف پسر   نمودند ابتر ہمہ پدر

نخستیں کلاں تر کہ بر کھنڈ کرد   ہمہ کاروبارِ پدر کھنڈ کرد
چناں لوٹ شد بستیِ بھگ نگر   نہ نُغز ما صفا ماند و نہ ما کدر
جہاں ہووے ایسا کلچھن کپوت   لگے خلق کے مُنہ کو کالک بھبوت

دگر شاہِ اعظم بڑے نامور   برسوائی انداخت کارِ پدر
بجو شد امن و خسپورہ ساختہ   بہ للّو پتو کار در باختہ
فرستند انیاں بشب پان پھول   ملا کر کیا کام سب خاک دھول
ازیں اختلافش کہ گیرد خراج   کہ دھگ بھنگ گشت است للّو کا راج
شب و روز مشتاق ہنڈ پال کا   گرفتار و عاشق مٹک چال کا

چہارم پسر ڈومنی کا جنا   برج میں رہے جوں فرج میں ٹنا
خطابش ازاں اکبرِ ابتر است   خطِ مفسدی راجہاں رہبر است

جعفر نے اورنگ زیب کے لڑکوں کو جس طرح بُرا بھلا کہا ہے، اُس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اُس کو اُن واقعات سے کس قدر تکلیف پہنچی ہو گی۔ یہ نظم قائم کے شہر آشوب کی یاد دلاتی ہے، جس میں قائم نے صاف صاف شاہِ وقت کی حرکات کا ذکر کیا ہے اور اُس کے دادا کو بھی نہیں بخشا۔ جعفر نے اورنگ زیب کی حکومت کو "للّو کا راج" کہہ دیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُس کے دل میں اورنگ زیب کی بڑی قدر تھی۔ اُس کے مرنے پر جو مرثیہ اُس نے لکھا، وہ دلی جذبات کا ترجمان ہے۔ تاثیر و درد کے لحاظ سے اُس کا شمار بہترین مراثی میں کیا جا سکتا ہے۔ یہ مرثیہ دو حصّوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصّے میں اورنگ زیب کی خوبیوں کو یاد کر کے ماتم کیا گیا ہے۔ یہ حصّہ اُس کی سنجیدہ شاعری کی عمدہ مثال ہے، کچھ اشعار سے اِس کا اندازہ ہو گا:

بنال اے عندلیبِ گلشنِ ہوش — بکن الحانِ خود از غم فراموش
سیہ کن چہرۂ طیب و طرب را — زباں کوتہ بکن، بر بند لب را
بکن از تعزیت بال و پرِ خویش — بزن از نوحہ خاکے بر سرِ خویش
کہ اورنگ زیبِ عالم گیرِ دیندار — گسستہ رشتۂ ہستی بنا چار
دریغا واے واے، واے واے! — شہنشاہے، عجب گیتی پناہے!
بہ تقویٰ و ریاضت بر کمالے — بتدبیر و شجاعت بے مثالے
دریغا! عدل و دیں بے او دو نیم است — عروسِ سلطنت بے او سقیم است
دریغا! رونقِ باغِ جہاں رفت — دریغا! آبروے میر و خاں رفت

اِس مرثیے کے دوسرے حصّے میں اُس خانہ جنگی کا ذکر کیا گیا ہے جو اُس کے مرتے ہی شروع ہو گئی تھی۔ جس طرح امن و سکون تباہ ہوا اور جس طرح ایک عظیم سلطنت میں خلفشار پیدا ہوا اور اُس خانہ جنگی سے عام لوگوں کو جن مصائب سے دوچار ہونا پڑا، اُس کی تصویر دیکھی جا سکتی ہے۔ آخری شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ جس وقت یہ اشعار کہے گئے ہیں، اُس وقت تک اِس جنگ کا فیصلہ نہیں ہو پایا تھا:

رکت کے آنسوؤں دل رو‌ؤتا ہے — نہ میٹھی نیند کوئی سوؤتا ہے

فلک رقاص بازی آنچناں کرد | کہ ہر کس از خلل نقلِ مکاں کرد
صدائے توپ و بندوق است ہر سو | بہ سر اسباب و صندوق است ہر سو
دوا دو ہر طرف بھاگڑ پڑی ہے | بچہ در گود، سر کھٹیا دھری ہے
کٹا کٹ و لٹا لٹ ہست ہر سو | جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ ہست ہر سو
بہ ہر سو مار مار و دھاڑ دھاڑ است | اُچھل چال و تبر، خنجر، کٹار است
ازاں سو اعظم و زیں سو معظم | جھڑا جھڑ و دھڑا دھڑ ہر دو باہم
ببینم تا خدا از کیست راضی | بخواند خطبہ بر نام کہ قاضی

کلّیات میں کئی نظمیں ایسی ہیں جن میں اُس زمانے کی افراتفری، معاشی بدحالی، بے کاری، بدنظمی اور اُمرا کی نا اہلی کو طنز و تمسخر کے پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔ ملازمت جو کسی زمانے میں سرمایۂ افتخار سمجھی جاتی تھی، محض سرمایۂ پریشانی بن گئی تھی۔ اُمرا کی سرکاریں افلاس کے آستانے تھے، سپاہی کو "نان کا ٹکڑا" نہیں ملتا تھا، گھوڑا دانے گھاس سے محروم رہتا تھا اور مہاجنوں کا سود ہمیشہ بڑھتا رہتا تھا۔ "قطعہ دربیانِ نوکری" کے یہ شعر دیکھیے:

بشنو بیانِ نوکری، جب گانٹھ ہووے کھوکھری | تب بھول جاوے چوکڑی، یہ نوکری کا حظ ہے
مردم پریشاں بکد گر، گشتہ سپاہی دربدر | خوردہ بسے خونِ جگر، یہ نوکری کا حظ ہے
دن بیس مجرے میں گئے، دن بیس بخشی نے لیے | دن بیس جھگڑے میں گئے، یہ نوکری کا حظ ہے
امرا و سب ہیں بے خبر، احدی بچارے بے وقر | اسوار پاجی سے بتر، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر خدائی خان کے، محتاج آدھی نان کے | تعیین بے ایمان کے، یہ نوکری کا حظ ہے
دیکھو مہاجن کا ہیا، جن سود کا لالچ کیا | بے قرض بھرتا ہے دیا، یہ نوکری کا حظ ہے
بس خستہ و بے حال ہے، ٹوٹی پُرانی ڈھال ہے | جامہ تنک جال ہے، یہ نوکری کا حظ ہے
دربار دیکھا خان کا، بیڑا نہ پایا پان کا | ٹکڑا نہ پایا نان کا، یہ نوکری کا حظ ہے

اِس بے چارگی اور درماندگی کے نتیجے میں ذہن خود بہ خود قناعت و توکّل کی پناہ گاہوں میں چھپتا پھرتا ہے اور بے معنی رجز یہ کلمات سے اور کھوکھلے متصوّفانہ خیالات

سے فریبِ تسکین حاصل کرنا چاہتا ہے۔ جعفر کی یہ دو نظمیں (یا غزلیں) اس کی عمدہ مثال ہیں۔ "در بیانِ قناعت" میں کہتے ہیں:

دلا! در مفلسی سب سے اکڑ رہ — بہ عالم بے کسی، سب سے اکڑ رہ
چکن اور زر کا چیرہ، پشم کر بوچھ — پھٹی پگ باندھ کر سب سے اکڑ رہ
اگر شلوار بنا شد، کس کو غم ہے — لنگوٹا کھینچ کر سب سے اکڑ رہ
جو کچھ بھی ہاتھ لاگا چھپ چھپا کر — خوشی ہو، ڈنڈ کر، سب سے اکڑ رہ

اور اس کے بعد ہی "در بیانِ صبوری" میں تونگروں کو مخاطب کرکے اس فریبِ تسکین کی تکمیل کرتے ہیں:

اے تونگر! ایں محلِ آبشورا تا بہ کے — شربتِ قند و گلاب و کوزہ کورا تا بہ کے!
مسند و قالین و جوڑی تکیۂ زر بفت پر — کاٹھی و زینِ مرصع، جلد گھوڑا تا بہ کے!
آبجو، فوارہ، حوض و باغ و یارِ دلنواز — ایں سرور و عیش و رنگِ سرخ و گورا تا بہ کے!
کجکلاہی، قربِ شاہی، عز و جاہ و سال و ماہ — پاندانِ نقرہ و زریں کٹورا تا بہ کے!
بندگانِ گلعذار و شاہدانِ دل فریب — مہربانِ نازنیں با سوہا جوڑا تا بہ کے!
کُلُّ شَیٍٔ ہالِکٌ، جعفر زباں را بند کن — ایں سخن ہائے زٹل پھکٹ الپھکوڑا تا بہ کے!

یہ لے جب بڑھتی ہے تو قصیدہ "در قناعت و غنیمت شمردنِ زندگی" کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ یہ نظم دراصل ہزیمت خوردہ ذہن اور بے دست و پا فرد کی پکار ہے اور اُن حالات پر ایک طرح سے طنز ہے جن سے شاعر نے یہ تاثرات حاصل کیے ہیں اور بے عملی و بے چارگی کا درس لیا ہے۔ آخری اشعار میں طنز کا رنگ چمک اٹھا ہے:

جعفر بہ بوستانِ جہاں دم غنیمت است — شادی نصیب گر نشود، غم غنیمت است
چوں دال روٹی آمدہ فرمانِ کردگار — گر بیشتر بہم نہ رسد، کم غنیمت است
قالین و سوزنی نبود گر میسرت — بوریۂ کہنہ بسترِ جاجم غنیمت است
دو پیازہ و کباب نباشد اگر ترا — زاں ساگِ خام و کھچڑی شلغم غنیمت است

تربوز دخرپزہ نبود گر میسرت یک سبز پھانک کھیرۂ بالم غنیمت است

یہ کہتے کہتے اچانک اپنے اصلی رنگ پر آجاتے ہیں اور "نوکریِ شاہِ معظم" پر تبصرہ فرماتے ہیں :

گر شیوۂ گدائی و خواری طلب کنی زاں نوکریِ شاہِ معظم غنیمت است

مایوسی کی یہی لہریں اوضاعِ زمانہ کی طرف سے نفرت کے جذبے کو گہرا کرتی رہتی ہیں اور سارا زمانہ برائی کے کہرے میں ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ دراصل یہ بھی ایک انداز ہے ناکامیوں کی تاویل کا۔ یہ واقعہ ہے کہ اِس طرح کچھ نہ کچھ تسکین ضرور مل جاتی ہے' گریز پا سہی۔ جعفرؔ کی ایک نظم "دستورالعمل دراختلافِ زمانہ' ناہنجار" اس کی سب سے اچھی مثال ہے :

گیا اخلاص عالم سے' عجب یہ دَور آیا ہے ڈرے سب خلق ظالم سے' عجب یہ دَور آیا ہے

نہ یاروں میں رہی یاری' نہ بھیّوں میں وفاداری محبت اُٹھ گئی ساری' عجب یہ دور آیا ہے

ہنرمندانِ ہر جائی پھریں در در بہ رسوائی رذل قوموں کی بن آئی' عجب یہ دور آیا ہے

سپاہی حق نہیں پاویں' نت اُٹھ اُٹھ چوکیاں جاویں قرض بنیوں سے لے کھاویں' عجب یہ دور آیا ہے

اِس نظم کو اور ایسی دوسری نظموں کو بجا طور پر شہر آشوب کلام میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اِسی سے ملتی جلتی ایک اور نظم "قصیدہ دراختلافِ زمانہ" ہے' جس میں یہ باتیں اور اوضاعِ زمانہ کی ابتری کا احوال زیادہ پُرجوش بلکہ پُرشور انداز سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ مختصر سا قصیدہ' یہ واقعہ ہے کہ اُن بہت سی خرابیوں اور مصیبتوں کی آئینہ داری کرتا ہے جو اُس زمانے میں سیاسی افراتفری اور معاشی بدحالی کی وجہ سے دبائے عام کی حیثیت اختیار کر چکی تھیں :

لباس و زیورِ شیراں شغال کردہ ببر بہ جمالِ دلبراں بخاک شد مستور

سمند خستہ و محتاجِ بوے دانہ وکاہ نجر ہمیشہ بگلگشتِ سرخوشی و سرور

پلنگ بر درِ خرگوش رفتہ حاجت مند ہزبر خستہ پناہ و توسلِ لنگور

نداشت ہر کہ تمیزِ ادھو تر دکر پاس کنوں شد ست خداوندِ پرنیان و سمور

رواجِ بھانڈ و بھنڈیلا در انجمن بسیار — وقارِ لولی و لونڈا بہر کجا موفور
دریں زمانہ یکے شد بہاے ہیزم و عود — تمیز نیست کسے را بہ بوے چرم و بخور

جعفر کا ایک "رجز نامہ" خاص طور سے قابلِ ذکر ہے، اُس عہد کی کھوکھلی امارت اور جھوٹی بہادری کا اِس میں مضحکہ اڑایا گیا ہے۔ آغاز یہاں سے ہوتا ہے کہ میں وہ رستمِ زماں ہوں کہ دس پختہ پاپڑ توڑ سکتا ہوں۔ اِس سے زیادہ مضحک تصویر شاید ہی پیش کی جا سکے۔ شاعر نے سارے دعووں کا مرکز اپنی ذات کو قرار دیا ہے، لیکن اندازِ بیان کا تیکھاپن فوراً ذہن کو اُس زمانے کی طرف منتقل کر دیتا ہے، اور اُس زمانے میں جو غیر حقیقی صورتِ حال ہر گوشۂ حیات میں پیدا ہو چکی تھی، اُس کی تصویر کھنچ جاتی ہے۔ اِس کا عنوان ہے "دربیانِ دلاوری":

من آں رستمِ وقت روئیں تنم — کہ دہ پاپڑِ پختہ را بشکنم
کنم روزن اندر چپاتی بہ تیر — بر آرم دمار از سرِ مورِ پیر
کشم گردنِ پشّہ را در کمند — مگس چند را من در آرم بہ بند
بپوشم اگر جوشنِ جنگ را — ہزیمت دہم پشّوے لنگ را
دریں دور ثانیِ رستم منم — بتاشا بگرزِ گراں بشکنم
اگر برکشم تیغِ تدبیر را — ببرّم سرِ شیرِ تصویر را

کلامِ جعفر کا اچھا خاصا حصّہ فحشیات پر مشتمل ہے۔ متقدّمین اور متاخّرین میں سے بیش تر حضرات کی نظر اِسی حصّۂ کلام پر پڑی اور اُن حضرات نے اُسی کو جعفر کی کل کائنات سمجھا۔ یہ عجیب بات ہے، لیکن اِس سے بھی زیادہ عجیب بات یہ ہے کہ کسی شخص نے اِس پر غور نہیں کیا کہ اِس فحش کلام کی حیثیت کیا ہے؟ کیا یہ محض دُشنام اور پھکّڑ کا مجموعہ ہے اور اِس سے جعفر کا مقصد صرف گھٹیا جذبے کی تسکین مقصود تھی گھٹیا انداز سے، یا اِس میں کوئی اور پہلو بھی ہے؟

ناگواری یا غصّے کی ایک منزل وہ بھی ہوتی ہے جب آدمی بے تاب بل کہ بے اختیار ہو کر گالی دے بیٹھتا ہے۔ یہ عالم جس قدر زیادہ شدّت سے طاری ہوگا، اُسی نسبت

سے دشنام طرازی میں بھی گرمی پیدا ہوتی جائے گی؛ اگر معاملہ ذاتی ناراضی تک محدود ہو اور بات بھی بڑی نہ ہو۔ اگر ناراضی کی وجہ اُس سے زیادہ گہری ہو اور بات بھی ذرا اہم ہو، تو اُس صورت میں بہت سی تفصیلات بھی لپیٹ میں آجاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اُس عالم میں جذبۂ بے اختیاری زیادہ شدّت سے طاری ہوگا اور یہ بھی طے شدہ ہے کہ اِس عالمِ بے اختیاری میں آدمی مصلحت سوز ہوجایا کرتا ہے۔ ایسے عالم میں ذہین ہجو نگار بہت سی تلخ حقیقتوں اور غیر پاکیزہ صداقتوں کو، جو اُس فرد یا معاشرے میں اُس زمانے میں غالب ہوتی ہیں، بے تکلّف بیان کرنے لگ جاتا ہے اور سارے حجاباتِ تکلّف اور آدابِ سخن گستری کو بالائے طاق رکھ کر، بے نقط سُنانے پر اُتر آتا ہے۔ جعفؔر کے یہاں جو فحش نگاری یا دشنام طرازی ہے، اُس کے ایک بڑے حصّے کی یہی حیثیت ہے۔

جعفر کے اِس کلام کو تین حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: ایک حصّہ تو وہ ہے جس میں محض خوے ظریفانہ نے پھکڑپن کا مظاہرہ کیا ہے، یا بعض تلازموں کی رعایت نے جولانیِ طبع کو مہمیز کیا ہے۔ اِس میں فحش نگاری کے لحاظ سے بھی کوئی خوبی نہیں۔ دوسرا حصّہ وہ ہے جس میں افراد کی ہجوؤں کے سلسلے میں اِس کا سہارا لیا گیا ہے۔ اِس حصّے میں ذہانت اور رسائی کے کام یاب نمونے ملتے ہیں، لیکن اصل اہمیّت اِس کلام کی یہ ہے کہ اُن اخلاقی گراوٹوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے جو اُس وقت عام تھیں۔ صاف صاف دشنام طرازی کا حق ادا کیا ہے، استعارے کنایے کے پردے کے بغیر، لیکن یہ ساری دشنام طرازی شاعر کے اُس شعور کی غمّاز نظر آتی ہے کہ وہ ایسے عالم میں فرد سے زیادہ اُن اخلاقی بُرائیوں پر زور دیتا ہے جو اُس معاشرے کا حصّہ بن گئی تھیں۔

تیسرا حصّہ وہ ہے جس میں مخصوص گالیوں کے ساتھ اور اُن کا سہارا لے کر، اُن اخلاقی بدکاریوں کا ذکر کیا گیا ہے جو معاشرے میں عام طور پر اور اُمرا کے مہذّب طبقے میں خاص کر رائج تھیں۔ یہ دونوں حصّے اِس لحاظ سے قابلِ ذکر ہیں کہ اِن میں جن مخصوص گالیوں کا استعمال کیا گیا ہے اور اُن گالیوں کے ساتھ جو تلازمے آئے ہیں، اُن سے ہم اُس

سوسائٹی کی بعض اہم کج رویوں کا، خصوصاً جنسی کج خرامیوں کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔

مثلاً اِن دونوں حصّوں میں امردپرستی کا بار بار ذکر آتا ہے۔ کہیں تو افراد کو اُس سے مُتّہم کر کے نشانۂ تضحیک بنایا گیا ہے اور کہیں یہ کہا گیا ہے کہ اِس زمانے میں اِس کی اِس قدر گرم بازاری ہے کہ گھر میں بیوی بچّے تو فاقے کرتے ہیں اور باہر لڑکے "تر بہ تر" نوالے کھاتے ہیں۔ یہی نہیں، کہیں کہیں وہ نوجوانوں کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ اب تو بہادر شاہ کی حکومت ہے، اب کون پوچھے گا۔ اِس سے زیادہ زہر خندا اور کیا ہوگا؟ اگر ہم اُس کے ساتھ ساتھ درگاہ قلی خاں کی کتاب مرقعِ دہلی کا وہ حصّہ بھی پڑھیں جس میں اُمرائے دہلی کے اِس ذوقِ خاص کا ذکر ہے، اور اُن اونچے گھر والوں کا ذکر کیا گیا ہے جہاں امردپرستی کا روبار باضابطہ نشوونما پاتا تھا، تب جعفر کے اِس اندازِ گفتگو کا بھید کھُلے گا۔

حقیقت یہ ہے کہ ایسے مقامات پر جعفر کا لہجہ بہت جارحانہ ہوگیا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والا بربنائے تعیُّش یا محض ذوقِ سخن کی خاطر یہ نہیں لکھ رہا ہے، بل کہ وہ انتہائی بیزاری و برہمی کے عالم میں اُس رجحان، اُس سوسائٹی اور اُن افراد کو ہدفِ تضحیک بنا رہا ہے۔ یہ کلام اُس معاشرے کا ایک طرح سے نامۂ اعمال ہے جس میں ناآسودگی اور کج روی نے نئی نئی پناہ گاہیں تراش لی تھیں اور اخلاقی ابتری نے مزاجوں کو خفیفُ الحرکاتی کا خوگر بنا دیا تھا۔ وہ کہتا ہے:

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی	بن بنا کر گنڈ مروا کھیلیے
اے جواناں! ہست دورِ بے خبر	ہاتھ اٹھا کر 〃 〃
داڑھی اور مونچھیں جو ہیں مُنہ پر سفید	سب مُنڈا کر 〃 〃
درمیانِ جوہری بازار و چوک	پان چبا کر 〃 〃
حکمِ قاضی محتسب زائل شدہ	دل بڑھا کر 〃 〃
ہست ایں دورِ فنا پُر درد و غم	دُکھ بھلا کر 〃 〃

تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ اِن اشعار کا کہنے والا ذہنی تلذّذ کا طلب گار نہیں، وہ

صرف لفظی چٹخارے کا شائق نہیں ؛ وہ بدنظمی اور بدکرداری کو نمایاں کرنا چاہتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بعض مقامات پر گفتار کے اسلوب پر قابو نہیں رہا ہے۔ ایسی ہی ایک نظم کا یہ شعر دیکھیے :

بھوکے پھریں چاکر نفر، بی بی بڑے احوال ہے
لونڈے ہوئے ہیں گھر بہ گھر، کھاویں نوالے تر بتر

اِسی قسم کی ایک اور نظم میں شاعر نے ردیف میں صیغہ واحد متکلم استعمال کیا ہے، لیکن صاف نظر آتا ہے کہ اصل مقصد امرائے سلطنت اور فوجی افسروں کی نااہلی اور بزدلی پر لعن طعن کرنا ہے :

گر پادشاہ پنج ہزاری کند مرا
از پشم و خایہ اُردو جھنڈا بر آورم

ہر جا کہ پادشاہ فرستد مرا بجنگ
آنجا صدائے ٹنڈک وڈنڈا بر آورم

جعفر کی عام نظمیں بھی دل چسپی سے خالی نہیں۔ ایسی نظمیں جن میں مزاح اپنے حدود میں رہا ہے، اُن میں دل چسپی بھی ہے اور دل کشی بھی۔ اُردو فارسی ملی ہوئی زبان، پُر لطف ترکیبیں اور بیان کا تیکھاپن ؛ اِن عناصر نے بڑی پُر لطف شگفتگی پیدا کر دی ہے۔ مثلاً ایک طویل نظم کے یہ شعر دیکھیے :

ہر زن کہ باشد جنگجو، در چال مٹکے سو بسو
دارد بشوہر گفتگو، اُس نار سے انکار بہ

جورو لڑا کا گر بود، پُر خوف وڈر آں گھر بود
وہ گھر سدا ابتر بود، اُس گھر سے گنگا پار بہ

جو نار پچکے چال میں، سسکی بھرے ہر حال میں
کالا تو ہے کچھ دال میں، از قرب او زنہار بہ

گھوڑا جو اسواری نہ دے، صاحب طلب ساری نہ دے
بیٹا جو وہ یاری نہ دے، ایں ہر سہ تن فی النار بہ

ہر کس کہ او چیزے دہد، از فخر چوں مینڈک جہد
بر گردنت منّت نہد، بر روے او تھتکار بہ

عامل دیانت دار ہو، کوئی نہ اُس کا یار ہو
معزول ہو تب خوار ہو، زیں عاملی بیکار بہ

ضامن نہ ہو جے باپ کا، ہے ضامنی گھر پاپ کا
اِس سے بھلا گھ تاپ کا، زیں قول و فعل انکار بہ

اِسی ذیل میں اُن کی دو نظمیں " درصفتِ تنزلِ حسن وجوبن " اور " درصفتِ پیری " بہت دل چسپ ہیں۔ اِن نظموں میں جس مہذب شوخ بیانی سے کام لیا گیا ہے اور جس طرح تفصیل نگاری کو نمایاں کیا گیا ہے، وہ بہ طورِ خاص قابلِ داد ہے۔ اوّل الذکر نظم کا

انتخاب پیش کیا جاتا ہے۔ اِس نظم میں "جوبن" اور "جوانی" سے شاعر کا مکالمہ جعفرکی صلاحیتِ شعری کا عکاس ہے:

دریغا کہ جوبن چلا رُوس کر | اللّے تلّلے کا گھر مُوس کر
گیا جو بنا اب کہاں پائیے | اگر کا نورو دیس بھی جائیے
اِسے پھیر کیونکر منا کر رکھوں | جوانی گئی، کیا رجھا کر رکھوں
فغاں کردم از بیکسیہاے خویش | بنالیدم از واپسیہاے خویش
کہ اے جوبن از من جدائی مکن | چو مہ پیکراں بیوفائی مکن
چہرا میروی، باش دن چار اور | مرولٹ پٹی چال، مستانہ طور
جوابم نکو داد جوبن صریح | بحرفِ ملیح و بلفظِ فصیح
کہ بودم رفیقِ جوانیِ تو | نہ ہمخوابہ و یارِ جانیِ تو
مرا بے جوانی بتو کار نیست | بُرے وقت کا ہیچ کس یار نیست

نظم طویل ہے۔ جوبن کے بعد شاعر جوانی کے پاس جاتا ہے اور اُس سے اِسی طرح التجاے رفاقت کرتا ہے۔ جوانی جواب دیتی ہے:

ندانی کہ مہماں نگیرد قرار | بجز ایک شب، یادِ نا دوے چار
برو صبر کن، با بُڑھاپا بساز | ازیں پس مکن پا بغفلت دراز
ازو ہم شنیدم چو زینساں جواب | شدم محو در بحرِ غم چوں حباب
جوانی و جوبن پڑو بھاڑ ہیں | کہ آخر ٹھکانا اُسی غار ہیں

دوسری نظم "در صفتِ پیری" حسنِ بیان کے لحاظ سے اِس سے بھی زیادہ قابلِ ذکر ہے۔ اِس نظم میں متناسب لفظوں کا انتخاب اور نظم کا لہجہ خاص طور سے قابلِ توجہ ہے۔ اِس میں ہندی کے لفظ نسبتاً زیادہ آئے ہیں، طرزِ بیان میں نہایت مناسب دھیما پن شامل ہے اور جسمانی طاقتوں کی نسبت سے مناسب ناموں کے انتخاب نے اِس نظم کی خوبی میں کئی گنا اضافہ کر دیا ہے:

دریغا! کہ چہل بگذشت سالم | بجا باشد ازیں غم گر بنالم

کری اب ڈھول راجا نے چڑھائی — مٹی اب شیام ٹھاکر کی ڈہائی
چلے ہیں شیام ٹھاکر اب ڈگر کر — اکیلے ڈھول راجا سیتی ڈر کر
اب آیا ڈھول راجا دے نقارا — لگا جوبن نگر لٹنے ہمارا
طبل زد میر شستی بے بم وزیر — رواں شد ساکنِ دیرینہ بلبیر
بہ آغا پھرت گفتہ ثرت بھائی — کہ راجا ڈھول نے دھوس مچائی
چلے ہیں بھاگ سب، تو بھی ڈگر چل — جہاں جوبن نگر ہیں سکھ کو دھر چل
بہ چستی. بی بی آمد ایں خبر زود — بدست و پاش ہول درعشا افزود
وزاں پس حافظہ بانو سبک سر — رواں شد سوے نسیاں پور بنگر
ہوا جوبن نگر سارا لنڈورا — پھرا تب ڈھول راجا کا ڈھنڈورا
کہ جز طولِ امل، دیگر نماند — کسے جوبن نگر نامش نخواند
صفا چہرے کو اُتو ہونے لاگا — رگیں دِسنے لگیں چوں نیلا دھاگا
ارے من باورے، اب سوُتا کیا — رسیلے یار بن من کھوتا کیا
بڑھاپا آیا، تب جوبن گیا بھاگ — اندھیری گور میں لٹکن لگے پاگ
دِنا دس بیس میں بندھوا کریں گے — کڑی رسّی پگن بیڑی بھریں گے

کُلّیات میں کئی نظمیں ایسی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو تصوّف سے اچھا خاصا لگاؤ تھا۔ ان نظموں میں سرتاپا سنجیدگی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ خانوادۂ تصوّف سے تعلّق رکھنے والے کسی فرد کی طبعِ رسا کا نتیجہ ہیں۔ اِن میں سب سے اہم نظم "طوطی نامہ" ہے، میر حسن نے اپنے تذکرے میں اِس مثنوی کے ابتدائی دو شعر درج کیے ہیں۔ اِس کے کچھ شعر نقل کیے جاتے ہیں:

شنو اے طوطیِ روحانیِ من — مگیر الفت بر ننگیں پنجرۂ تن
رہے گی تو، نہ یہ پنجرہ رہے گا — بُلا کر یعل تجھ کو کیا کہے گا
بخوش الحانِ خود مت بھول طوطی — بآب و دانہ تو مت پھول طوطی
نہ ایں الحاں نہ آب و دانہ ماند — نہ ایں خانہ، نہ صاحب خانہ ماند

نمیدانی کہ یہ پنجرہ جتن کا — کشند آخر ببر حلّہ کفن کا
سجن سے آج رنگ رلیاں منالے — رنگیلی سیج پر کلیاں بچھالے
وگرنہ کیا بھروسا اس پوَن کا — یکایک آن پہنچے دن گوَن کا
اندھیری گور میں دِیّا نہ باتی — اگاڑو چل گئے ساتھی سنگاتی
گھنیرا سوچ یہ من میں بھیا ہے — کہ تجھ کو سوتے ہی دن ڈھل گیا ہے
پڑی ہے دور منزل وقت تھوڑا — نہ توشہ راہ کا اور لنگ گھوڑا

جیسا کہ شیرانی صاحب نے لکھا ہے، کلامِ جعفر کا مطالعہ لسانی نقطۂ نظر سے بھی اہم ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ نظیر کی طرح جعفر نے بھی عجیب عجیب لفظ استعمال کیے ہیں۔ اِن میں سے کچھ تو اُن کی جودتِ طبع کا نتیجہ ہیں اور کچھ بول چال کی زبان کے ایسے لفظ ہیں جو عموماً شاعری کی زبان سے ذرا دور ہی رہتے ہیں۔ ایسے الفاظ کا جائزہ ضروری ہے اور اِن الفاظ کے بغیر خواہ وہ نظیر کے یہاں ہوں یا جعفر کے یہاں یا اُن کے بعض معاصرین کے یہاں، اردو کا کوئی لغت مکمل نہیں ہو سکتا۔ جعفر نے اپنی عمر کا ایک حصہ دکن میں گزارا تھا اور دوسرا حصہ دہلی میں، رہنے والے نارنول کے تھے، اُن کے کلام میں اِن علاقوں کے اثرات کم و بیش ملتے ہیں اور اُن کا جائزہ دل چسپ کام ہوگا۔ جس زبان کو ریختہ کہا گیا ہے، اُس کا سب سے اچھا نمونہ جعفر کا کلام ہے، جس میں ہندی اور غیر ہندی زبانوں کے لفظ گھلے ملے نظر آتے ہیں۔ اُنھوں نے بہت سی ترکیبیں تراشی ہیں، جن میں سے کچھ تو محض تمسخر کا حق ادا کرنے کے کام آسکتی ہیں، لیکن کچھ ترکیبیں قابلِ قبول ہو سکتی ہیں۔ اُن کا کلام آغازِ زبان کے زمانے کی نمایندگی کرتا ہے اور جس جس طرح اِس زبان نے نشو و نما اور ردّ و قبول کی منزلیں طے کیں، اُس کی آئینہ داری کرتا ہے اور اِس اعتبار سے یہ ہمارے سنجیدہ مطالعے کا حق دار ہے۔ جعفر نے جس طرح عربی فارسی کے لفظوں کو ہندی لفظوں سے ہم آہنگ کیا ہے، وہ قابلِ قدر ہے۔ اُوپر کی بہت سی مثالوں سے اُن کی اِس لسانی خصوصیت کا اندازہ ہوا ہوگا۔ مزید توضیح کے لیے ذیل میں دو چار شعر مزید نقل کیے جاتے ہیں:

دارد خبر از لذتِ چپ چاپ عبادت   آنکس کہ شکم سیر و بہت کھوا نیا شد

زہے خانِ عالی، بڑے پرت پال   کہ ننگے و بھوکے کو لیویں سنبھال

فالودہ و فرنی چہ شد، پن بھتہ و شربت چہ شد   واں بستر و بالیں چہ شد، کہ جعفر اب کیسی بنی

از دوری و مہجوریِ تو نیست صبوری   لکھ بھیج کسل کھیم سما چار جو ہے سو
میرے تو کلیجے میں لگی پریم کٹاری   بر من چہ زنی خنجر و تلوار جو ہے سو
روشن شود از خاکِ کف پای تو چشم   بر پای تو قربانم و بلہار جو ہے سو
از دردِ دلِ سوختہ! ... حذر کن   مکھ کھول، بھلی بول، بکن پیار جو ہے سو

نہ در نہ ڈیوڑھی و دربان داشتم زِ جہاں   نہ ڈول و مشک و پکھال و مطہرہ دارم من
نہ چولھہ و نہ کڑھائی، نہ ہانڈی و ڈوئی   نہ جھجھر و نہ گھڑو نجی بہ حجرہ دارم من
نہ ہودج و نہ عماری، نہ میگڈمبر و فیل   نہ اسپِ تازی و زینِ رُوپہرہ دارم من

حصۂ نثر میں بھی اس کی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ کلیات میں بہت سے محاورے اور ضرب الامثال بھی موجود ہیں، اور اُن کا جائزہ بھی اِس لحاظ سے کارآمد ثابت ہوگا کہ یہ اُس عہد کے مستعمل ذخیرۂ الفاظ و محاورات وغیرہ کو ظاہر کرتے ہیں۔ اِسی طرح افعال کا استعمال اور اُن کی مختلف صورتیں، جمعیں اور تذکیر و تانیث کے بہت سے پہلوؤں پر بھی گفتگو کی جا سکتی ہے۔ قواعد اور لسانیات کے طالبِ علم کے لیے، تقدّمِ زمانی کی بنا پر کلامِ جعفر میں بہت سا قابلِ قدر اور قابلِ توجہ مسالا موجود ہے۔

جعفر کی نثری تحریریں عجائب نگاری، ظرافت اور تمسخر کا مجموعہ ہیں۔ اِن میں بے شمار گنگا جمنی ترکیبیں اور عجیب الخلقت لفظ جمع کردیے گئے ہیں۔ اُن کے نثری کلام میں سب سے زیادہ قابلِ قدر اور دل چسپ چیز ایک روز نامچہ ہے "دربارِ شرارت" کے عنوان سے، جو شاہی روز ناموں کے طرز پر لکھا گیا ہے۔ اِس کی زبان فارسی ہے، لیکن ہر اندراج کا اختتام اُردو کے کسی محاورے یا مثل پر ہوتا ہے۔ یہ روزنامچہ طنز، ظرافت اور تمسخر کا بہترین آمیزہ ہے۔ اِس کا نصف سے زیادہ حصہ فحش اندراجات پر مبنی ہے مگر یہ فحش اندراجات بھی کسی نہ کسی سماجی یا انتظامی خرابی کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ اِس میں معرکۂ دکن سے متعلّق ایسی ایسی چُبھتی ہوئی باتیں لکھی گئی ہیں جن کو آج خاص طور سے دُہرایا جاتا ہے۔ اِس روز نامچے کے چند اندراجات نقل کیے جاتے ہیں:

(۱) یوم الغلّہ، ۱۲ ماہ، یک موٹھ و پنج مٹر روز بر آمدہ ادرکِ ظلِّ شیطانی دیوانِ خاص فرمودند۔ ناظر عرض نمود کہ بادشاہ زادہ محمد کام بخش یک نیمہ آستین از توشک خانۂ حضرت طلب داشتہ، امیدوارِ حکم است۔ فرمودند: مثل، گھر میں نہیں تاگا، البیلا مانگے باگا۔

(۲) .... بعرض رسید کہ اعظم شاہ از گجرات سفارشِ شخصے نوشتہ بود، منظور نشد۔ و بوزینہ بیگ چیلہ برائے ہر کہ میگوید، منظور میشود۔ فرمودند، مثل: دور کا سگا، حضور کا کُتّا برابر ہے۔

(۳) .... عرض نمود کہ حضرت در تسخیرِ ملکِ دکن چناں مشغول اند کہ از خرابیِ ہند ہیچ خبر ندارند۔ فرمودند، مثل: اوکھلی میں سر دیا تو دھمکوں سے کیا ڈر۔

(۴) .... ادرکِ ظلِّ شیطانی دیوانِ خاص فرمودند۔ چُپ چاپ رائے ہرکارہ عرض نمود کہ نوکرانِ پشت انداز خاں اسپ و سلاحِ خود می فروشند و کسے بہ نرخِ کاہ ہم نمی گیرد۔ فرمودند، مثل: سپاہی کا

مال، جھانٹ کا بال۔

(۵) یومُ الآدھوں آدھ، ۵ ماہِ مذکور، یک تولہ و چہار ماشہ روز برآمدہ ادرکِ ظلِّ شیطانی دیوانِ عام فرمودند۔ گپ چپ رلاے ہرکارہ عرض نمود کہ شیخ روٹی توڑ ولد مفت خور ابنِ نمک حرام نمکِ حضرت می خورد و خیر خواہِ غنیمِ لیئم است. فرمودند، مثل: کھاویں پیویں محمود کے، انڈے دیویں مسعود کے۔

(۶) یومُ الگہرائی، ۱۶ ماہِ مذکور، ہفت سکّہ و ہشت ٹنکہ روز برآمدہ ادرکِ ظلِّ شیطانی دیوانِ خاص فرمودند۔ نفس پرور خاں عرض نمودہ کہ ایں قدر اُمرا یاں دولتِ حضرت می خورند و کار موافقِ مزاجِ مبارک نمی کنند۔ فرمودند، مثل: گدھوں کھایا کھیت پاپ نہ پُن۔

(۷) یومُ النخرہ، ۷ ماہ، ہفت چوہہ و ہشت سکی روز برآمدہ ادرکِ ظلِّ شیطانی عدالت فرمودند۔ لچکچاہٹ خان بانکا عرض نمود کہ از مدّتِ مدید قدمِ مبارکِ حضرت در ملکِ دکن روز بروز بیش تر است مبادا سلطان محمد باکسے از آنطرف بسازد بر ملکِ موروثیِ حضرت بتازد . . . فرمودند، مثل: راجا چھوڑی نگری، جس بھاوے تس لے۔

(۸) یومُ الکاہلی، ۹ ماہ، یک تپ و دو لرزہ روز برآمدہ ادرکِ ظلِّ شیطانی دیوان فرمودند۔ ترلینڈ خان بہادر عرض نمود کہ جہاں پناہ سلامت! در ملکِ دکن ایں قدر تلاش و تردد تا بکے؟ فرمودند، مثل: یا تو بھینسا بھینسوں میں یا قصائی کے کھونٹے۔

(۹) یوم التن، ۱۰ ماہ سہ رتی و چہار ڈوری روز برآمدہ ادرکِ ظلِّ شیطانی دیوانِ خاص فرمودند۔ وکیلِ زینتُ النّسا بیگم عرض کرد کہ حضرت خود بدولت تماشای ملکِ دکن بسیار دیدند حالا در ہندستان مراجعت فرمایند۔ فرمودند، مثل: ان نینوں کا یہی بسیکھ، وہ بھی دیکھا یہ بھی دیکھ۔

(۱۰) یوم الگھر، ۲۴ ماہ، یک مُقفہ و پنج کوٹھری روز برآمدہ ....
ملا دو پیازہ عرض نمود کہ حضرت بکرم و افضالِ الٰہی و اقبالِ شہنشاہی صد سال دیگر سلطنت خواہند کرد۔ فرمودند، مثل: چار دن کی چاندنی پھر اندھیرا پاکھ۔

شیرانی صاحب کا خیال ہے کہ یہ روزنامچہ محمد معظم کے دربار کا ہے (پنجاب میں اُردو) لیکن مندرجۂ بالا اندراجات اِس کی تائید نہیں کرتے، اور یہ اورنگ زیب کے دربار کا معلوم ہوتا ہے۔ جعفر کے دل میں اورنگ زیب کا بڑا احترام تھا اور کئی جگہ اُنھوں نے اُس کی عظمت کا اظہار و اعتراف کیا ہے؛ لیکن اس روزنامچے میں اِس کو بھی نہیں بخشا۔ میرا خیال ہے کہ جنگِ دکن کے دوران جعفر کو جو پریشانیاں اٹھانا پڑیں اور جس کا ذکر اُنھوں نے دو نظموں میں کیا بھی ہے، اُس کے ردِّ عمل میں یہ روزنامچہ عالمِ وجود میں آیا۔ اِس کے ساتھ ساتھ اُن کے دل میں اُن خرابیوں کا بھی درد تھا جو شہزادوں اور اُمرا کے سبب سے واقع ہو رہی تھیں اور یہ سب امور مل کر اس روزنامچے کی تخلیق میں کارفرما ہوئے۔ ہاں، اِس کا قوی امکان ہے کہ اِس کے بعض اندراجات معظّم کے دورِ حکومت سے تعلق رکھتے ہوں۔

اِن کی نثری تحریروں کے دو نمونے اور ملاحظہ ہوں۔ پہلے ایک تمسک پیش کیا جاتا ہے جو ظرافت کا اعلا نمونہ ہے اور دوسری مثال سے اُن کی اُس رنگارنگی کا اندازہ ہوگا، جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ یہ ایک رقعہ ہے موسمِ برسات کی شکایت میں۔ پہلے تمسک ملاحظہ ہو:

"منکہ شیخ مولا، ندارم چکی و ندارم چولھا، ساکنِ قصبۂ اُجاڑ نگر، ضلعِ غیب پور رام۔ چون مبلغ بے تعداد کہ نصفِ آں یک خرمہرہ نمیشود، ازلالا تہمت رام، بدھینگا مُشتی و زد و کوب و جوتم جاتا و لاٹھم لاٹھا گرفتہ در تحت و در تصرفِ خود آوردم؛ اقرار آنکہ تا قیامت ادا نسازم۔ ایں چند کلمہ بطریقِ ٹالم ٹالا نوشتہ دادہ شد کہ ثانی الحال سند نباشد

وعندالطلب بکار بیاید۔"

"رقعۂ میر جعفر در شکوۂ موسم برسات" کے کچھ حصّے:

"التماس فقیرِ حقیر۔۔۔۔ چکنا چور ساختہ، لنگھن ستم کشیدہ۔۔ خستہ حال، لکڑوں کوں برکندہ بال۔۔۔۔ یعنی میر جعفرِ چرخ چوں آنکہ، نواب صاحب پناہِ درماندگاں! سلامت۔ چوں گھڑ گھڑاہٹِ الرعدِ فی الغمام و کڑکڑاہٹِ البرقِ فی البھرام برسرِ ست، و ہنگامِ گھٹا گھنگھور صبح و شام شور دارد۔۔۔۔ و آوازِ لرزۂ العمارات و گرپڑۂ الکھنڈرات و ٹوٹ الچھپرٔ و البوچھار فی انتظرا ست، و دلِ وسعت منزل علی الیخ پیخ وا لکیخ کاچِ کوچہ ہاے چھپچی آگیں اکراہ میوہ زد، لہٰذا ملتمس دارد کہ امروز ترت پھرت دریں موسمِ بوند باند، موسلا دھار، بھیگا بھاگ و تواتر الجھڑٔ و البوچھاڑ فیضِ صاحب ٹک شامل و مددگار شود، بندہ کود پھاند ٹپا پار رود:

کشتیِ جعفر زٹلّی در بھنور افتادہ است	ڈبکوں ڈبکوں میکند، از یک توجہ پار کن

جعفر کے کلیات میں ہجویں متعدد ہیں اور بعض نہایت فحش ہیں۔ ہجو گوئی انھوں نے ضرورتاً کی ہے۔ جہاں کسی نے اُن کے کام میں کوئی رخنہ ڈالا اور اُنھوں نے بے نقط سنائیں۔ ہجویں فحش ہوں یا نیم سنجیدہ، اُن سے جعفر کی ذہانت ٹپکتی ہے۔ اُن کی اچھی ہجووں کو بلا تکلف سوداؔ کی ہجووں کے مقابلے میں رکھا جا سکتا ہے۔ یہی حال اُن کی بعض اور نظموں کا ہے، جن میں اپنی سرگذشتِ غم اُنھوں نے بیان کی ہے۔ ایسی نظموں میں "در شرحِ کتخدائیِ خود" دل چسپ نظم ہے۔ یار لوگوں نے دھوکا دے کر جعفر کی شادی ایک بد قطع اور لڑاکا عورت سے کرادی، اُنھوں نے نظم میں اپنے دل کا بخار نکالا۔ ایک نظم جوؤں کی مصیبت پر ہے۔ یہ مختصر سی نظم بھی دل چسپ ہے اور اس سے اُن کی بیانیہ صلاحیت کا پوری طرح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ نمونے کے طور پر ایک ہجو اور اس آخرالذکر نظم سے کچھ شعر پیش کیے جاتے ہیں۔ ہجو مرزا خدا یار بیگ کی ہے جنھوں نے

جعفر کی فتوح میں تغلّب کیا تھا:

زہے قدرتِ پاک پروردگار   کہ مرزا خدا یار مارا پچھاڑ
کروں اب خبر شہر و بازار کو   لگی آہ میری خدا یار کو
بدستِ حریفاں گرفتار شد   بہ پشت و سرش مشت و پیزار شد
تڑا تڑ تڑا تڑ لگی لا گنے   مٹک چال مرزا لگے بھاگنے
پکڑ باندھ کر جب مُنڈا کیا   کشن داس کا تال گندا کیا

دریغا چہ صورت چہ دستارِ او   چہ پاجامہ، چوڑیوں دارِ او
ہمہ در لکد کوب آوارہ شد   زری پیچ و خشخت ہمہ پارہ شد
چو ایں ماجرا جانِ بابا شنید   دوا دو دوا دو بپا پے رسید
رسید آں جواں نیک با اختصاص   کیا شیر کے مُنہ سے گیدڑ خلاص
خدا یار کو خوب کرگھا کیا   کہ کرگھا نہیں بلکہ چرخا کیا
مصاحب نہ کیجے کفن چور کو   کہ کھودے پدر پیر کی گور کو
مرا خاں رہانید پنج اشرفی   تصرّف نمود آں دغل در خفی

جوؤں کی مصیبت سے تنگ آکر بادشاہ کے حضور میں دادخواہی کرتے ہیں:

حضورِ شہنشاہِ گیتی پناہ   زبیدادِ جوواں زَ ٹِل دادخواہ
جوئیں پڑ گئیں در قبا و ازار   نئی مشکل آئی بہ دلّی دیار
ادھی رات تن بیچ اٹھی کلبلی   چو دیدم کہ فوجاں جُواں کی چلی
لڑائی جُواں سے پڑی وقتِ رات   جُواں کا چلا مُنہ، چلا میرا ہاتھ
لہو میرا پی کے موٹی ہوئیں   بغل بیچ دشمن مری ہو رہیں
کروڑو جوئیں اور اکیلا منم   دونوں ہاتھ سے تا کجا میز نم
کہ در رقبۂ ایں قبا و ازار   پھروں کھیلتا میں جوؤں کا شکار

کلامِ جعفر کے اِن اقتباسات سے اِس کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اُس کے یہاں طنز، ظرافت، تمسخر اور سنجیدگی سب کچھ ہے۔ اُس نے اپنے زمانے کے آلام و مصائب

کو دیدہ وری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہی اِس تعارفی مضمون کا مقصد ہے۔ یہ بڑی زیادتی ہے ہمارے بزرگوں کی کہ اُس کی فحاشی ہی کو حاصلِ کل سمجھ لیا۔ ارتقاے زبان کے نقطۂ نظر سے بھی اُس کا کلام کام کی چیز ہے۔ جس چیز کو "ریختہ" کہا گیا ہے اُس زبان کے نمایندہ نمونے اُس کے کلام میں پائے جاتے ہیں۔ وہ دہلی کے شعرا میں تقدمِ زمانی کا شرف رکھتا ہے اور اُسے ولی کی ہم عصری کا بھی شرف حاصل ہے۔ شمالی ہند کی اردو شاعری نے ولی کی تقلید میں غزل کو معیارِ کمال اور معیارِ کلام قرار دیا تھا۔ اپنے دورِ آغاز میں جعفر کو یہ شرف حاصل ہے کہ اُس کا کلام سماجی مسائل کا ترجمان ہے اور یہ بات فخر کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ شمالی ہند کے ایک قدیم شاعر کا کلام، خیالی مضامین کے بجائے واقعات کا روزنامچہ ہے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ اُردو شاعری کا آغاز ہی داستانِ گُل و بلبل اور خیالی مضامین سے ہوا، اُنھیں جعفر کے کلامِ ریختہ کا ایک بار مطالعہ کر لینا چاہیے۔ کیا اچھا ہو کہ کوئی باتوفیق اور ادب کا خوش ذوق طالبِ علم اِس شاعر کے کلام کو صحتِ متن کے ساتھ مرتّب کر کے، اُردو کے اِس قدیم ریختہ گو شاعر کے ساتھ انصاف کرے۔ اِس مضمون میں جو اشعار نقل کیے گئے ہیں، وہ کلیاتِ مطبوعۂ مذکورہ سے منقول ہیں اور نسخہ بہت غلط سلط چھپا ہے۔ بعض اشعار کے متن سے خود میں مطمئن نہیں ہوں، لیکن جب تک کہ کلامِ جعفر کا کوئی صحیح نسخہ مرتّب نہ ہو جائے، یہ مشکل باقی رہے گی۔ بعض مقامات پر قیاسی تصحیح سے بھی کام لیا گیا ہے۔

مومن کی پیچیدہ بیانی

ایک شخص مومن کے منتخب اشعار پڑھے اور دوسرا شخص مومن کے دیوانِ غزلیات کا شروع سے آخر تک مطالعہ کرے، دونوں کے تاثرات بڑی حد تک مختلف ہوں گے اور تاثرات کا یہ اختلاف اُس طرح کا نہیں ہوگا جس سے ہم دوسرے شاعروں کے مطالعۂ کلام کے نتیجے میں دوچار ہوتے ہیں۔ دیوانِ غزلیات کا مطالعہ کرنے والے کی نظر جگہ جگہ رُکے گی، ذہن اُلجھے گا اور آخر میں عجیب طرح کی جھنجلاہٹ پیدا ہوگی۔ اُس کے ذہن میں کبھی یہ بات نہیں آئی ہوگی کہ مومن کے کلام میں اس قدر ناہمواری ہے، بیان میں اس قدر اُلجھاوے ہیں اور پیرایۂ اظہار میں اِس قدر پیچیدگی ہے! اور یہ پیچیدگی فکر کی تہ داری سے خالی ہے، محض نظر بندی کا کرشمہ ہے۔ ایک طرف تو اُس کے سامنے وہ اشعار ہوں گے جو تعداد میں کم سہی، مگر دل فریبی کی کمی اُن میں نہیں۔ دوسری طرف بڑی تعداد میں بل کہ بہت بڑی تعداد میں ایسے اشعار اُس کو ملیں گے جن میں بازیچۂ الفاظ کے سوا کچھ نہیں ہوگا۔ اِس صورتِ حال سے دوچار ہونے کے بعد قدرتی طور پر یہ خیال پیدا ہو سکتا ہے کہ اِس قدر عجیب اختلاف کی وجہ کیا ہے۔ ایک شاعر جس نے ایسے عشقیہ اشعار کہے ہیں جن میں عشق کی سطح اور اُس کا تصوّر خواہ بلند نہ ہو، مگر اندازِ بیان کی خوبی سے اور معاملات کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور جن کو پسندِ خاص اور قبولِ عام

کی سند مل چکی ہے۔ دوسری طرف اُسی شاعر کے یہاں بڑی تعداد میں ایسے اشعار ہیں جو بیان کی غیر ضروری اور غیر پسندیدہ پیچیدگی سے گراں بار ہیں اور معنی آفرینی کے اُس بے تہ انداز کی یاد دلاتے ہیں جس کا عام طور پر دبستانِ لکھنؤ کی خصوصیاتِ شاعری کے ذیل میں تذکرہ کیا جاتا ہے۔

مومن کے کلام پر پیچیدہ بیانی جس طرح چھائی ہوئی ہے کہ غزلیں کی غزلیں اُس رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں، اُس کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اصطلاحی معنی میں یہ "معنی آفرینی" ہے، جس نے پیچیدہ بیانی کا پیرایہ اختیار کیا ہے۔ "شعر میں معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ مانوس یا عامۃ الورود باتوں میں نئے پہلو نکالے جائیں، یا اُن کو نئے پہلو سے دیکھا جائے۔" دبستانِ لکھنؤ میں ناسخ اِس طرز کے ممتاز ترین ترجمان تھے اور یہ واقعہ ہے کہ اُنھوں نے معنی آفرینی میں یہ کمال حاصل کیا تھا کہ طرزِ نو کے بانی قرار پائے — یہ متفقہ طور پر کہا گیا کہ ناسخ نے پُرانی سادہ گوئی کو منسوخ کر دیا اور ایک نئے طرز کو فروغ دیا جو پُرانے انداز سے واضح طور پر مختلف تھا۔ اِس انداز کے نئے پن نے لکھنؤ میں بہت جلد دبستانی اسلوب کی حیثیت سے اپنے کو منوایا اور سکۂ رائج الوقت کی حیثیت حاصل کرلی۔ آپ صرف ایک واقعے سے اِس نئے انداز کی ہمہ گیری کا اندازہ کرسکتے ہیں، مصحفی نے اپنے چھٹے دیوان کے دیباچے میں ناسخ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: "تخلّصِ خود را اسم بامسمّٰی انگاشتہ بر طرزِ ریختہ گویانِ سادہ کلام در عرصۂ قلیل خطِ نسخ کشید، و از قفایش بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ"۔ اِس کے بعد لکھتے ہیں: "اگرچہ عاصی ہم از گروہِ سادہ گویاں بود لیکن ... در فنِ فارسی مہارتِ کلّی داشت ... در مجلس ہای مشاعرہ از روی ایں صاحبان ... نجا لتے نکشید، بلکہ غزلیاتِ ایں دیوانِ ششم را اکثرے بروبۂ ایشاں گفتہ"۔ یہ تحریر ۱۲۲۴ھ (۱۸۰۹ء) کی ہے اور یہ وہ زمانہ ہے جب مصحفی باکمال شاعر اور مسلّمہ استاد کی حیثیت سے مانے جاتے تھے، دہلی سے نسبت اور سادہ گوئی کی فضیلت پر ایمان رکھتے تھے اور اِس کا اعلان بھی کرتے رہتے تھے؛ اِس کے باوصف اُس نئے طرز کی تقلید پر اُن کو مجبور ہونا پڑا جس کو ناسخ سے نسبتِ خاص حاصل ہو رہی تھی۔

خیر، مصحفی تو لکھنؤ میں رہتے تھے اور اُن کو رہنا بھی وہیں تھا اور وہیں کی محفلوں میں کلام کو سرسبز اور اُن کو سرخ رو ہونا تھا۔ یہ صرف شاعری کا مسئلہ نہیں تھا، معاش کا سوال بھی اِس سے وابستہ تھا۔ اِس نئے طرز کی نظر فریبی کا تو عالم یہ تھا کہ جو لوگ دہلی میں بیٹھے ہوئے تھے اور اپنی اپنی جگہ بھاری پتھر تھے، وہ بھی اِس سے بے طرح یا بُری طرح متاثر تھے۔ شیفتہ کی سخن فہمی اور خوش ذوقی کی بڑی شہرت ہے، انھوں نے گلشنِ بیخار میں ناسخ کے تذکرے میں جو کچھ لکھا ہے، اُس کے لفظ لفظ سے ٹپکتا ہے کہ وہ کس قدر متاثر ہیں ناسخ کے اِس نئے طرز سے۔ دو چار فقرے آپ بھی سُن لیجیے: "نسیمِ چمنِ طبعش نکہت ریز و شمیمِ گُلِ فکرش دل آویز — طائرِ بلند پروازِ غورش جز بشاخِ سدرہ آشیاں نسازد و مُرغِ تیز بالِ خیالش جز ببامِ فلک جلوہ نیندازد۔ والامایہ، عالی پایہ، بلند اندیشہ، نازک خیال است و در تلاشِ مضمونِ تازہ و معنیِ سیراب بے مثل و مثال ...." — یہی نہیں، آتش کے تذکرے میں یہ وضاحت کی ہے کہ جو لوگ آتش اور ناسخ کو برابر کا شاعر مانتے ہیں، وہ بڑی غلطی کرتے ہیں، لکھتے ہیں: "و مردم آں دیار آتش و ناسخ را .... قریب ہم انگارند و ہر دو را ہموزن شمارند، و قباحتِ ایں تحقیق لایخفیٰ علیٰ من لہ حظ من الفہم۔ ومع ذٰلک در نکوئیِ طبعش سخن نیست۔" آپ نے اِس "مع ذٰلک" کو ملاحظہ فرمایا! مطلب یہ ہے کہ آتش، ناسخ کے برابر کے تو نہیں، مگر بہر حال شاعر اچھے ہیں — یہ عالم تھا اُس زمانے میں ناسخ کے اُس نئے طرز کا۔

یہاں پر ایک یہ بات بھی ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ ۱۲۲۴ھ میں، جب مصحفی نے ناسخ کے نئے طرزِ سخن کی شہرت کا اعتراف کیا ہے اور یہ زمانہ گویا ناسخ کے کمال کی شہرت کا ہے؛ اُس وقت مومن نو دس برس کے ہوں گے اور غالب کی عمر (قولِ مشہور کے مطابق) ۱۲، ۱۳ سال کی ہوگی۔ یعنی اِن لوگوں نے جب شاعری کا آغاز کیا ہوگا تو اُس وقت شاعری کی فضا ناسخ کی شہرت سے معمور ہوگی اور اُن کے اُس نئے انداز کی دھوم مچی ہوئی ہوگی اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں اگر یہ دونوں ابتدا میں اُس طرز سے متاثر ہوئے ہوں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ ابتدائی تاثر مومن کے یہاں گہرا ہوتا گیا اور وہ

ساری عمر کسی نہ کسی صورت میں اِس کے اسیر رہے اور اِس نے اُن کی غزلوں کے بڑے حصّے کو بے مزہ اور بے کیف بنا دیا ہے۔ مزید گفتگو سے پہلے مناسب یہ ہوگا کہ مختصر لفظوں میں ناسخ کے اُس نئے طرز کی کچھ وضاحت کردی جائے۔ (انتخابِ ناسخ کے مقدّمے میں اِس موضوع پر نسبتاً تفصیل سے بحث کی گئی ہے، یہاں اُسی بحث کو اجمالاً پیش کیا جاتا ہے)۔

ناسخ کے اسلوب میں جو چیز سب سے پہلے اور سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ ہے لفظوں کے نئے نئے تلازمے، جن کی مدد سے وہ مضامین کی تخلیق کرتے ہیں اور ایسی نئی تشبیہیں تراشتے ہیں جن پر استعارے کا دھوکا ہوتا ہے۔ اِس ظاہر فریب انداز کی دل کشی اُس وقت کچھ اور بڑھ جاتی ہے جب وہ شعر میں ایسے مختلف لفظ جمع کرتے ہیں جن میں بہ ظاہر باہم کوئی نسبت نہیں ہوتی، لیکن اُن کی صنّاعی کی طاقت اُن سب لفظوں کو اِس طرح منسلک کرتی ہے کہ نئی نئی نسبتوں کے رشتے چمک اٹھتے ہیں اور پڑھنے والا اچانک ایک عجیب طرح کی حیرت آمیز مسرت سے دوچار ہو جاتا ہے۔ اِسی کے ساتھ پڑھنے والا ایک خاص طرح کے بلند آہنگ کو بھی محسوس کرتا ہے، ایسا آہنگ جس کو آپ پُروقار کے لفظ سے بھی موسوم کر سکتے ہیں۔ صرف دو اشعار سے اِس کی وضاحت بہ خوبی ہو سکے گی:

طلوعِ صبحِ محشر، چاک ہے میرے گریباں کا　　مرا سینہ، ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا

میرے قلمِ قافیہ پرداز کی آواز　　ہے گلشنِ قرطاس میں گلبانگِ عنادل

ناسخ اُن لوگوں میں سے تھے جن کے نزدیک پھول کے وجود سے زیادہ پھول کا لفظ اہمیّت رکھتا ہے، کیوں کہ ایک بنیادی لفظ کی نسبت سے دوسرے تلازمے فراہم کیے جا سکتے ہیں۔ اِس انداز کے زیرِ اثر ذہن نئے نئے تلازمے تلاش کرنے میں اِس قدر محو ہو جاتا ہے کہ لفظ کی ثقالت یا مضمون کی رکاکت اُس کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتی۔ کوشش یہ ہوتی ہے کہ مضمون کیسا ہی ہو، اُس کو بندش اِس پہلو سے دی جائے کہ خیال کے بعض نئے پہلو چمک اُٹھیں اور یہ معلوم ہو کہ شاعر کی فکر نے آنکھوں کا تیل ٹپکایا ہوگا

تب یہ پہلو ذہن میں آیا ہوگا، مثلاً :

آبلوں میں کر دیے کانٹوں نے روزن زیرِ پا   خاکِ صحرا چھانتا پھرتا ہوں اِس غربال میں

موتی جو آگ میں ہے، تو شعلہ ہے آب میں   ساغر میں عکسِ رُخ، رُخِ گُل گوں پہ ہے عرق

معنی آفرینی کی اِس ورزش کا ایک روشن پہلو تو یہ ہے کہ کبھی اِس میں دل کشی کا رنگ بے طرح چمک اُٹھتا ہے، مثلاً :

پاپوش نے سیکھا ہے چلن کبکِ دری کا   مِہندی سے ہے شعلہ، قدم اُس رشکِ پری کا

دستِ جاناں میں مرا مکتوب، پروانہ ہوا   آتشِ رنگِ حنا سے شمع ہیں سب انگلیاں

کس قدر دل چسپ اور پُر فریب ہے یہ انداز! آج بھی ایک لمحے کے لیے تو سُننے والا واہ واہ کہنے پر آمادہ ہو ہی جائے گا؛ لیکن مُشکل یہ ہے کہ یہ انداز دیر تک اور دور تک ساتھ نہیں دے پاتا۔ چوں کہ غرض صرف لفظوں سے ہے وہ کیسے ہی ہوں، اِس لیے ذہن مبتذل اور غیر مبتذل میں فرق کرنا روا نہیں رکھتا اور خاص بات یہ ہے کہ اِس طرزِ خاص میں اوسطاً ایسے ہی اشعار زیادہ نکلتے ہیں، مثلاً :

تیری شمشیرِ نگہ کو پر تلا ہو جائے گا   تو لگائے گا جو قاتل سرمۂ دنبالہ دار

جا بہ جا ہوں چیونٹیوں کے کیوں نہ روزن خاک میں"   گڑ گئے ہیں سیکڑوں شیریں ادا، شیریں کلام

اب آپ دیوانِ مومن اُٹھا لیجیے اور پڑھنا شروع کیجیے تو آپ دیکھیں گے اشعار کا قابلِ ذکر حصّہ اِسی رنگ میں رنگا ہوا ہے، یہی انداز چھایا ہوا ہے۔ نتیجہ بھی اِس کا وہی نکلا جو نکلنا چاہیے تھا۔ اپنے رنگ میں بعض اچھّے خاصے شعر کہتے کہتے ایسے شعر کہنے لگتے ہیں جن کو اِس رنگ سے قریب کی نسبت ہے اور اِس طرح کہتے ہیں جیسے یہ اُن کا خاص انداز ہو اور یہ رنگ اُن کے پسندِ طبع ہو۔ میں بعض مثالوں سے اِس کی وضاحت کرنا چاہوں گا :

وہ قیامت قد جو اُٹّھا، حشر برپا ہو گیا   صور تھی منقارِ مرغِ صبح، پہلو سے مرے

سرمۂ تسخیر ہے ہم خود مسخّر کیوں نہ ہوں   آنکھ کی پُتلی جو تھی، جادو کا پُتلا ہو گیا
کفر ہے بے گُل رُخِ ترسا تماشائے چمن   گلشن اپنے حق میں اے مومن! کلیسا ہو گیا

کرۂ خاک ہے گردش میں تپش سے میری   میں وہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں بھی آزاد رہا

شورِ الفت نے کیا کیا بے مزہ جلّاد کو   گرم خونی سے لبِ شمشیر پر تب خالہ تھا
آہِ پُر دود اپنی کب زیبِ فلک تھی رات کو   دیدۂ مہتاب میں سرمے کا یہ دُنبالہ تھا

رقیبوں پر ہوئی کیا آج فرمائش جواہر کی   کہ ہیرا، عاشقِ خطِّ زمرّد فام لیتا تھا

نسبتِ عیش سے ہوں نزع میں گریاں یعنی   ہے یہ رونا کہ دہن گُور کا خنداں ہو گا
بوسہ ہائے لبِ شیریں کے مضامیں ہیں نہ کیوں   لفظ سے لفظ مرے شعر کا چسپاں ہو گا
گر یہی گرمیِ مضمونِ شرر ریز رہی   رشتۂ شمع سے شیرازۂ دیواں ہو گا
مجمعِ بسترِ مخمل شبِ غم یاد آیا   طالعِ خفتہ کا کیا خواب پریشاں ہو گا

لگے اُن آنکھوں سے ہر وقت اے دلِ صد چاک!   ترا نہ رتبہ ہوا کیوں شگافِ در کا سا
ذرا ہو گرمیِ صحبت، تو خاک کر دے چرخ   مرا سرور ہے گُل خندۂ شرر کا سا

میرا گلا ہنسی سے یوں ہی گھونٹتے تھے وہ   کیا سوچ کر رقیب خوش آیا، خفا گیا
جلتی ہے جان آتشِ خس پوش دیکھ کر   چلون سے شعلہ رو کوئی جلوہ دکھا گیا
منہدی ملے گا پا تو سے دشمن، تو آن کر   کیوں میرے تفتہ سینے کو ٹھوکر لگا گیا

لے اُڑی لاشہ ہوا، لاغر بس تن ہو گیا   ذرّۂ ریگِ بیاباں اپنا مدفن ہو گیا

بن ترے اے شعلہ رو! آتش کدہ تن ہوگیا
شمعِ قد پر میرے پروانہ، برہمن ہوگیا

تھی کہیں میں غارتِ بوسِ دہن ہنگامِ خواب
شب کی بیداری، سحر کا خواب رہزن ہوگیا

میرے جلنے پر بجو رویا غیر تیری بزم میں
سوزِ دل کو آبِ اشک، آتش پہ روغن ہوگیا

پانو زنداں سے اٹھے کیا، سر اٹھا سکتے نہیں
حلقۂ زنجیر، آخر طوقِ گردن ہوگیا

آخر اشکوں کے بھر آنے نے ڈبویا ہے مجھے
چشم کا سوراخ توکشتی کا روزن ہوگیا

خاک اڑائی میں نے کیا طرزِ جنونِ قیس کی
شہر جہاں آباد سارا نجد کا بن ہوگیا

زخمِ نو بھی مرہمِ زخمِ کہن ہے چارہ گر!
بندِ تیرِ یار سے سینے کا روزن ہوگیا

نیم جلوے کو بھی وہ کہتے ہیں اب بے پردگی
جسمِ کاہیدہ یہ کس کا حرفِ چلمن ہوگیا

بس کہ میں سارے برس روتا رہا غم میں ترے
جیٹھ اور بیساکھ کا بھی چاند ساون ہوگیا

تاش کا ہمدم! کفن لانا، کہ بس میں مرگیا
جلوؤں سے جلوۂ خورشید سیما دیکھ کر

یاد آیا سوئے دشمن اُس کا جانا گرم گرم
پانی پانی ہوگیا میں موجِ دریا دیکھ کر

تھی جہنم وہ نگاہِ گرم بھی سوئے عدو
سوجھی اپنی عاقبت کی ہم کو، دنیا دیکھ کر

خاک میں کیوں کر نہ لوٹوں، بندھ گیا سودے میں دھیان
اُس کے صحنِ خانہ کا پہنائے صحرا دیکھ کر

اُس کے ہٹتے ہی، اندھیرا آگیا ایسا کہ بس
گر پڑا میں روزنِ دیوار کو وا دیکھ کر

میں نہ مانوں گا کہ چشمِ آبلہ بے دید ہے
یہ نہ دیکھے روئے غیر، اپنے کفِ پا دیکھ کر

انتظارِ ماہ وش میں تو نہ ہوں آنکھیں سفید
شب یہ وہم آیا ہے سوئے چرخِ خضرا دیکھ کر

میرا خیال ہے کہ یہ مثالیں اثباتِ مدعا کے لیے کافی ہوں گی۔ زیادہ مثالوں کی نہ ضرورت ہے نہ گنجایش۔ دیوانِ مومن کو کہیں سے کھول لیا جائے، ایسی مثالیں سامنے آجائیں گی۔ یہ جو معنی آفرینی کا انداز ہے اور جس کو ناسخ سے نسبتِ خاص حاصل ہے، اس کی یہ بھی خصوصیت ہے کہ ہر طرح کی رعایتِ لفظی اور بے جا صنعت گری اس کے ساتھ شاملِ کار رہتی ہے۔ لفظوں کے انتخاب میں بے امتیازی ایک طرح سے لازمہ ہے اِس کا اور مفہوم کا مبتذل ہونا یہاں کوئی قباحت نہیں رکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کے کلام میں اِن سب اجزائے

بہ افراط دخل پایا ہے، اِس حد تک کہ مثالوں کو تلاش کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی، ہر صفحے پر وہ نظر کو اپنی طرف کھینچ لیتی ہیں۔

یہاں میں دو باتوں کی طرف آپ کی توجّہ بہ طورِ خاص مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ معنی آفرینی کے جس انداز کا ذکر کیا گیا ہے، اُس سے ذوقؔ، غالبؔ اور مومنؔ؛ دہلی کے یہ تینوں معروف اور ہم عصر شاعر شروع میں یکساں متاثر ہوئے تھے، مگر اِن تینوں کا احوال اور انجام مختلف رہا۔ ذوقؔ نے جلد ہی محاورے اور روزمرّے کی عام دل کشی کا راز سمجھ لیا اور اُن کی توجّہ اُس طرف کارفرما ہوگئی۔ اُن کے کلام میں معنی آفرینی کے اُس طرز کے، یا یوں کہیے کہ تقلیدِ ناسخ کے اثرات اور اُس کی مکمل مثالیں بہ آسانی تلاش کی جا سکتی ہیں اور پیش کی جا سکتی ہیں، اور اچھی خاصی تعداد میں؛ مگر محاورے کا احوال یہ ہے کہ وہ معنی آفرینی کے انداز کو پوری طرح نباہ نہیں پاتا۔ جب روزمرّے کے حُسن اور محاوروں کی مفہوم آفرینی کو ملحوظِ خاطر رکھّا جائے گا تو پھر مفرد لفظوں کے نئے نئے تلازمے تلاش کرنے کا عمل اپنی حیثیت کھو بیٹھے گا۔ یہ دو الگ راستے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ذوقؔ کے یہاں جلد ہی ایک ایسے انداز نے فروغ پایا جو معنی آفرینی سے ذرا دور کی نسبت رکھتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ اُن کے یہاں معنی آفرینی کا جو رنگ تھا، جلد ہی اُس نے اپنا انداز بدل لیا۔

رہے غالبؔ، تو اُن کی دُنیا ہی دوسری تھی۔ رنگِ ناسخ کے اثرات اُن کے یہاں سب سے کم ملتے ہیں اور وہ بھی زمانۂ آغازِ شاعری میں۔ وہ جلد ہی اُس پھیر سے نکل گئے۔ اِس کے مقابلے میں مومنؔ نے سب سے زیادہ اُن اثرات کو قبول کیا اور اِس طرح اور اِس حد تک، کہ وہ اُن کی شاعری کا امتیازی وصف بن کر نمایاں ہوتے اور نمایاں رہے۔ یہ شخصیت کی تہ داری، نظر کی بلندی اور ذہانت کی سطح کا فرق تھا۔

دوسری بات یہ ہے کہ جس چیز کو بیان کی پیچیدگی کہا جاتا ہے، بہ ظاہر وہ غالبؔ کے یہاں بھی ہے اور بہت ہے، مومنؔ کے دیوان کی باضابطہ شرح اگر ایک لکھی گئی، تو غالبؔ کے کلام کی بہت سی شرحیں لکھی گئیں؛ مگر اِن دونوں میں جو فرق ہے، ہمیں اُس کو

فراموش نہیں کرنا چاہیے۔ مومن کی ساری پیچیدہ بیانی محض لفظی ہے، وہ صرف اندازِ بیان کی مرہونِ منت ہے۔ مومن کے پیچیدہ سے پیچیدہ شعر کی شرح کرنے بیٹھیے اور اُس اُلجھاوے کو سلجھایئے تو معلوم ہو گا کہ بات کچھ بھی نہ تھی۔ یعنی اصل خیال میں کوئی گہرائی نہیں، سطحی سی اور معمولی سی بات تھی جس کو بیان اس طرح کیا گیا کہ پڑھنے والا ذرا سی دیر کے لیے مغالطے میں مبتلا ہو جائے۔ مختصر یہ کہ مومن کے یہاں جو پیچیدہ بیانی ہے، اُس کے نیچے فکر اور خیال کی تہ داری موجود نہیں ہوتی، سارا کرشمہ محض سطحی لفظی تلازموں کا ہوتا ہے۔ غالب کے اکثر مشکل اشعار کو سمجھنے کے بعد جس طرح کا احساسِ مسرت، احساسِ بصیرت اور احساسِ طمانیت حاصل ہوتا ہے، ہم اُس سے مومن کے یہاں دو چار نہیں ہوتے۔

بے محل نہ ہو گا اگر ہم اس کی وجہ پر بھی غور کرتے چلیں۔ جیسا کہ لکھا جا چکا ہے، مومن شروع ہی سے معنی آفرینی کی طرف راغب رہے ہیں اور اِس سلسلے میں اُن پر سب سے زیادہ اثر ناسخ کے انداز کا پڑا ہے؛ بل کہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ معیار اور مثال کے طور پر وہ طرز اُن کے سامنے رہا ہے۔ اِس کے مقابلے میں غالب کے یہاں فارسی کے خیال بند شعرا کے اثرات شامل رہے ہیں۔ فارسی میں خیال بند شاعروں کا اچھا خاصا گروہ ہے۔ مغل حکومت کے آخری زمانے میں اُن کے اثرات بڑھ گئے تھے۔ بیدل اسی گروہ کے نامور شاعر ہیں۔ یہ شاعر گرد و پیش کے اسیر نہیں معلوم ہوتے، اِن کے اشعار پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اِن کی دُنیا بالکل الگ ہے، کہیں اور بسی ہوئی ہے جہاں پرچھائیوں کی کثرت ہے۔ ان کے یہاں صوفیوں جیسی بے نیازی اور قلندروں جیسی بے پروا خرامی کار فرما نظر آتی ہے۔ اِن کی شاعری کو معاشرت کے محرکات سے نہیں، خیالوں کے سایوں سے آب و رنگ ملتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اِن شاعروں کے یہاں الفاظ کا خلاقانہ استعمال ملتا ہے؛ یہی وجہ ہے کہ ابہام کے پردے میں معنوی وسعت جلوہ گر ہوتی ہے۔ الفاظ کے خلاقانہ استعمال سے میری مراد یہ ہے کہ الفاظ اِن کے یہاں محض تلازموں کا مرکز نہیں ہوتے، اُن کے پیچھے غیر مربوط مگر توانائیِ احساس سے معمور افکار کی دنیا آباد ہوتی ہے؛ تلازمے اِن افکار کو ساتھ لے کر آتے ہیں اور نقش بنا کر محفوظ کر دیتے

ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعروں کے اچھے اشعار پڑھ کر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ یہ عکس، جن کو الفاظ کی خیالی نسبتیں نمایاں کر رہی ہیں، ذہن کو کسی اور فضا کی طرف لے جا رہے ہیں اور کچھ دیر کے لیے گرد و پیش کے مظاہر سے رابطہ ٹوٹ سا جاتا ہے۔ اِس کے برخلاف معنی آفرینی کے اُس انداز میں جسے ناسخ سے نسبتِ خاص حاصل ہے، لفظ در اصل بے جان علامتیں ہیں، وہ سطحی تلازموں کے سوا اور کچھ اپنے ساتھ نہیں لاتے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ نظر اوپری سطح کی اسیر رہی ہے۔ ناسخ اور اُن کے مقلد شاعروں کا کلام اُن صفات سے معرّا نظر آتا ہے جن کو خیال بند شعرا کا سرمایۂ امتیاز کہنا چاہیے —

فارسی کے خیال بند شاعروں میں بیدؔل کو یوں افضلیّت حاصل ہے کہ اُن کے یہاں افکار کی کار فرمائی سب سے زیادہ نظر آتی ہے اور خاص کر متصوّفانہ خیالات اِس طرح ادا ہوئے ہیں کہ اُن پر فلسفیانہ افکار کا سایہ پڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اِس اضافی صفت نے بیدؔل کے کلام میں ایسی گہری معنویت اور وسیع الذّیل تہ داری پیدا کی ہے، جس سے اِس قبیل کے دوسرے شعرا کا کلام خالی خالی سا نظر آتا ہے۔ غالبؔ نے بیدؔل سے جس طرح استفادہ کیا ہے، اُس کا حال معلوم ہے اور اُنھوں نے اِس کا اعتراف کرنے میں خود بھی تکلّف سے کام نہیں لیا۔ غالبؔ کی طبیعت کو خود بھی فلسفیانہ انداز سے لگاؤ تھا اور ذہن ایسا پایا تھا جو اُن افکار کی بلندی کا امیں ہو سکتا تھا۔ اِس طرح غالبؔ کے یہاں بیان کی جو پیچیدگی آئی، وہ محض لفظوں کا کھیل نہیں تھا۔ غالبؔ کے مُشکل اشعار کے پیچھے فکر کی گہرائی ہوتی ہے۔ مختصر لفظوں میں اِس بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ مومنؔ نے ناسخؔ کے انداز کو سامنے رکھا ہے، جب کہ غالبؔ نے فارسی کے خیال بند شعرا کی روایت کو اور بیدؔل کے کلام کو سامنے رکھا ہے جس میں افکار کی دُنیا آباد ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں کا انداز مختلف ہونا چاہیے تھا اور دونوں کے یہاں پیچیدگیِ بیان کی سطح بھی مختلف ہونا چاہیے تھی اور ہے۔ یہاں پر یہ بات بھی ہمارے سامنے رہنا چاہیے کہ مومنؔ کا اردو فارسی کا کلام ہمارے سامنے ہے، اُس کو مکمل طور پر پڑھنے کے بعد واضح طور پر یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ مومنؔ کے یہاں جذباتی پہلو کیسا ہی تاب ناک ہو، فکری پہلو نہ ہونے کے برابر ہے۔

اُن کی طبیعت کو عشق و عاشقی سے جیسا لگاؤ ہے، ویسا فکر و فلسفے سے نہیں۔ وسعت کم ہے اور پرواز نیچی ہے۔ یہ معاملہ علم کا نہیں، اُفتادِ طبع کا ہے۔ اُفتادِ طبع کے لحاظ سے مومن تماش بین تھے، اور اِس مشہور مصرعے کا مصداق کہ: ٹک دیکھ لیا، دل شاد کیا، خوش وقت ہوئے اور چل نکلے۔ علم کے زور سے وہ قصیدوں میں کچھ مشکل مضامین نظم کر سکتے تھے اور بہت مشکل لفظ جمع کر سکتے تھے، لیکن اِس کا حال سیمیا کی سی نمود کا ہے، جلد ہی وہ اپنے مرکز پر واپس آجاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اِس صورت میں وہ ناسخ ہی کے انداز کو اپنا سکتے تھے، بیدؔل کا طرز اُن کے پسندِ خاطر نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ معنی آفرینی کے شیدا ہو سکتے تھے، خیال بندوں کی دُنیا سے اُن کو دل چسپی نہیں ہو سکتی تھی۔

ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے کلیاتِ مومن کے مقدّمے میں مومن کے اندازِ بیان پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ: ”مومن کی تخلیقی استعداد کا یہ خاصّہ ہے کہ وہ غرابت کی جستجو میں رہتی ہے۔“ آگے چل کر اِسی سلسلے میں وہ لکھتے ہیں: ”بیان میں فارسی کی یہ کثرت اور اضافتوں کا یہ تسلسل مومن کے عجزِ اظہار کی علامت نہیں، یہ حربہ اِس لیے اختیار کیا گیا ہے کہ قاری مرعوب بھی ہو اور محظوظ بھی۔ مقصد محظوظ کر دینے والی چونکاہٹ اور غرابت پیدا کرنا ہے۔ غرض غرابت کی یہ جستجو مومن کے ذوق و ذہن کی خاص چیز معلوم ہوتی ہے۔“ (کلیاتِ مومن۔ مجلسِ ترقّیِ ادب لاہور صہ ۴۰)۔

سیّد صاحب نے جس چیز کو ”غرابت کی جستجو“ سے تعبیر کیا ہے، اُس کا تجزیہ کیا جائے تو بعض دل چسپ نتائج سامنے آئیں گے۔ یہ معلوم ہے کہ مومن کو اپنے کمال پر بہت ناز تھا، اِس میں شاعری بھی شامل تھی اور علم و فن بل کہ فنون سے واقفیت کا احساس بھی، لیکن صورتِ حال یہ تھی کہ جہاں تک فارسی زبان کا تعلّق ہے، تو شاعر کی حیثیت سے شہرت تھی مرزا غالب کی اور نثر میں بڑا نام تھا مولانا صہبائی کا۔ اُردو کے فروغ کے باوجود اُس وقت تک علمی معاشرے میں فارسی زبان و ادب کی اعلا حیثیت برقرار تھی۔ اِس کے علاوہ وہ لال قلعہ تصوّرات کی نگاہوں کا مرکز اب بھی تھا اور سب کچھ کھو جانے کے باوجود ہر اہلِ کمال کے دل میں اُس سے نسبتِ خاص کی تمنّا رہتی تھی۔ یہ وہ مرکزیّت تھی جس کو عظیم مغل روایت

نے ذہنوں میں بسا دیا تھا اور خیالوں کا جُز بنا دیا تھا۔ اِس لال قلعے میں شاعری کی مسند پر ذوق بیٹھے ہوئے تھے۔ ذوق کا جو سادہ و صاف، عام فہم اور محاورے کے چٹخارے سے معمور انداز تھا، وہ قبولِ عام کے کمال پر پہنچا ہوا تھا۔ یہ عام فہم طرز، جس میں روایتی مضامین زبان اور بیان کے حسن کے ساتھ معرضِ اظہار میں آتے تھے، قلعے کی اُس فضا میں گونج رہا تھا اور مقبول تھا جہاں اکثر چیزیں اپنی گہرائی اور ہمہ گیری کھو چکی تھیں۔ ذوق کے جیتے جی یہاں مرزا غالب جگہ نہ بنا سکے، مومن خاں کا کیا ذکر۔ مومن کے مزاج اور طبیعت کا احوال بہت کچھ معلوم ہے، اُس کو دیکھتے ہوئے یہ بات بہ آسانی کہی جاسکتی ہے کہ "ناقدردانی" کے اِس احساس کا ردِ عمل اُن کے ذہن پر اپنے اثرات مرتسم کرتا رہتا ہوگا۔ حکیم احسن اللہ خاں کو مومن سے جس قدر قریبی نسبت تھی، اُس سے اہلِ علم واقف ہوں گے، اِس کے باوجود مومن قلعۂ معلّا میں آخر تک نہیں پہنچ سکے۔ انشائے مومن میں حکیم احسن اللہ خاں کے نام ۱۹ خط ہیں؛ آپ اُن کو پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ وہ شکووں سے بھرے ہوئے اور شکایتوں سے معمور ہیں اور سارے شکوے شکایت کا لبِّ لباب ہے ناقدریِ زمانہ کی شکایت۔ میں صرف ایک اقتباس پر اکتفا کروں گا:

> "از قدر ناشناسی وسخن نافہمی ہیچ کسم خریدار نیست وجواہرِ زواہرم را بہ شبرنگی نیز روز بازار نے۔ گردِ کساد آں قدر نہ نشستہ کہ طوفانِ نوح از متاعِ تختہ بندِ من تواند بُردن وزنگارِ ناروائی آں چناں نہ بستہ کہ غبارِ صرصرِ عاد آئینہ ام را بجلا خواہد آوردن۔ یوسفم را بہ کلاوۂ پیرزال نمی خرند واز چاہِ کنعانی بسیمِ قلب ہم نمی برند۔ با اعجازِ یدِ بیضا تہی دستم و بادمِ عیسوی آزار پرست۔"

ایک بات اور: انشائے مومن کے خط اِس قدر مغلق ہیں اور صنعتوں اور اصطلاحوں سے اِس قدر بھرے ہوئے ہیں کہ بہت سے مقامات کا سمجھنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اِس مشکل پسندی اور مغلق نویسی کے پیچھے جذبہ وہی کام کر رہا ہے، یعنی فارسی دانی اور انشا پردازی کی نمود۔ احسن اللہ خاں دہلی ہی میں رہتے تھے اور مومن بھی یہیں تھے؛ لیکن خط پڑھیے تو

معلوم ہوگا کہ کسی دور بیٹھے ہوئے شخص کو داستان سنائی جا رہی ہے۔ وہ بار بار یہ جتانا چاہتے ہیں کہ طاہر وحید اور ظہوری و نعمت خانِ عالی کے انداز میں لکھنا تو مجھے آتا ہے۔ وہ اِن خطوں کے واسطے سے اپنی علمیت اور اپنے کمال کو ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ مخاطب احسن اللہ خاں ہیں اور یوں کہ قلعے سے بھی اُن کا گہرا تعلق ہے اور مومن سے بھی قرابتِ قریبہ رکھتے ہیں؛ اِس طرح شکوے شکایت کی لے اونچی ہوتی رہتی ہے، مشکل نویسی بڑھتی رہتی ہے اور نا قدردانی کا تلخ احساس اُس مشکل نویسی میں اظہارِ کمال کے نام پر غرابت اور اغلاق کو بڑھاتا رہتا ہے۔ مومن فارسی کے کیسے ہی ماہر ہوں اور کتنے ہی بڑے انشا پرداز ہوں؛ مگر یہ واقعہ ہے کہ اُس زمانے میں فارسی کے باکمال کی حیثیت سے دہلی کے علمی حلقوں میں جو منزلت مرزا غالب اور مولانا صہبائی کی تھی، وہ اُن کے حصے میں نہیں آسکی اور یہ بات بلا تکلّف کہی جا سکتی ہے کہ بجا طور پر نہیں آسکی۔ اس کا شدید احساس اُن کی فارسی تحریروں میں نمایاں ہے۔ اپنے آپ کو منوانے کا یہ احساس اُن کے یہاں مشکل پسندی اور غرابت پسندی کے عنصر کو بڑھاتا رہا اِس فرق کے ساتھ کہ اردو شاعری میں اُس کا انداز دوسرا ہے اور فارسی نثر میں دوسرا۔ غالب اور ذوق سے مختلف اور ممتاز انداز پیدا کرنے کے احساس نے بھی اُن کو اُس طرز کی طرف جی جان سے راغب کیا ہوگا جو اُس وقت لکھنؤ اور دہلی دونوں جگہ مقبولیت حاصل کر رہا تھا اور وقت کی آواز معلوم ہوتا تھا اور یہ خیال کیا جا سکتا تھا کہ یہ انداز فروغ پاکر ایسا امتیاز حاصل کر سکتا ہے جس کے سامنے دوسرے طرز ماند پڑ جائیں۔

یہ مشہور قول کہ زمانہ سب سے بڑا نقّاد ہے، واقعتاً صحیح ہے۔ بعض لوگوں نے یہ کہا ہے کہ مومن تھے تو بہت بڑے شاعر، مگر اُن کو محمد حسین آزاد اور مولانا حالی جیسا کوئی شاگرد نہیں ملا ورنہ اُن کے کمالات لوگوں کے سامنے آجاتے۔ کوئی شاگرد کسی اُستاد کو ادبی قدر و منزلت نہیں دلا پاتا۔ آزاد نے عالمِ ارواح ہی سے ذوق کے سر پر فضیلت کا تاج رکھ دیا تو اُس سے کیا ہوا! وہ غالب سے بڑے شاعر تو مان نہیں لیے گئے! اور مومن کو کوئی شاگرد نہیں ملا تو کیا ہوا، اُن کی شاعرانہ خوبیوں کا آج ہم سب

اعتراف کرتے ہیں۔ ہاں اِس بد مذاقی میں ہم مبتلا نہیں ہو سکتے کہ کہنے لگیں کہ میرؔ کے علاوہ اور سب کے دواوین اٹھالے جاؤ اور اُن کی جگہ مومنؔ کا دیوان رکھ جاؤ۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ اُن کی غزلیہ شاعری کا ایک چھوٹا سا حصّہ ایسا ہے جو مومنؔ کو اچھّے غزل گو کی حیثیت سے ہمیشہ زندہ رکھّے گا اور ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ اُن کی غزلوں کا جو سرمایہ ہے، اُس کا بڑا حصّہ ایسا ہے جس میں معنی آفرینی اور تلاشِ مضمونِ تازہ کے پھیر میں پڑ کر اُنھوں نے ایسے شعر کہے ہیں جو آج خوش مذاقی کے معیار پر پورے نہیں اترتے۔ یہ حصّہ بے روح اور بے رنگ اشعار کا مجموعہ ہے اور ایسے اشعار نے اُن کے کلام میں ایسی ناہمواری بھی پیدا کی ہے جو زبان کی فصاحت اور بیان کی لطافت کے منافی معلوم ہوتی ہے۔ ہم یہ بھی کہتے ہیں کہ اُن کی فارسی نثر بے جا تکلّف اور ناروا صنعت گری کے بوجھ تلے بے طرح دبی ہوئی ہے اور اُسے مولانا صہبائی کی نثر کے مقابلے میں بھی نہیں رکھّا جا سکتا، چہ جائے کہ مرزا غالبؔ کی نثر۔ ہاں انسانوں میں جب تک جسم و جاں کا رشتہ برقرار رہے گا اور جسم اور جنس کے مطالبے اپنا حق طلب کرتے رہیں گے، اُس وقت تک مومنؔ کی غزلوں کے وہ اشعار سدا بہار اور مقبولِ خاص و عام رہیں گے جن میں نہ بے جا صنعت گری ہے اور نہ تقلیدی معنی آفرینی، بس طلبِ وصل ہے اور شکایتِ ہجر، لذّتِ بوسہ و دشنام کا تذکرہ ہے یا رقابت کے طعنے اور اِن سب کے وہ متعلّقات جو لذّت طلبی اور عیش کوشی کے کاروبار میں ہمیشہ پیش آتے رہیں گے۔

دیوانِ حالیؔ

مولانا حالیؔ کے دیوان کی یہ اشاعت اُن لوگوں کے لیے ایک نئی بشارت کا حکم رکھّے گی جو نئی نسل سے تعلّق رکھتے ہیں، مگر کلاسکی رنگِ تغزّل کے مارے ہوئے ہیں اور آج بھی، یعنی سائنس اور ٹکنالوجی کے اِس عافیت آشوب زمانے میں بھی غزلیہ شاعری کو حصولِ مسرّت کا اور جمالیاتی احساس کی تسکین کا بے مثال وسیلہ سمجھتے ہیں۔ اِن خوش ذوق قدر شناسوں میں اکثریّت اُن لوگوں کی ہوگی جن کے دل دُکھے ہوئے ہوں گے، اُس کا سبب خواہ غمِ عشق ہو یا غمِ روزگار۔ جن کے ذہنوں کو معاشرے کی بے رحم سچّائیوں نے احساسِ لطافت سے محروم کر دینے کی قسم کھا رکھّی ہوگی اور جن کے دل بھری محفل میں تنہائی محسوس کرتے ہوں گے۔ یہ لوگ غزل کے اچھّے اشعار کو محفلوں میں بلند آواز سے پڑھنے کے قائل نہیں ہوں گے، اُنھیں تنہائی کے لمحوں کا رفیق مانتے ہوں گے۔ جن کا تجربہ یہ ہوگا کہ غزل کا اچھّا شعر کچھ دیر کے لیے ماسوا سے بے نیاز کر سکتا ہے، دل میں اُتر کر اور سارے فلسفہ و منطق کو بُھلا کر انسان کو متحیّر کر دینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اِن کی سخن فہمی اُس شعر پر ایمان نہیں لاتی ہوگی جو نظر کو اور ذہن کو پہلے اپنی لفظیات کی طرف متوجّہ کر کے، بیان کی اوپری سطح پر نگاہ اور خیال کو روکے رکھّے۔ وہ اُسی کو غزل کا اچھّا اور کام یاب شعر مانتے ہوں گے جو فوری طور پر دل میں

اُتر جائے اور احساس کا جزُ بن جائے۔ حالی کے اِس دیوان میں رنگِ قدیم کی جو غزلیں ہیں، اُن کے بہت سے اشعار اِن لوگوں کی بیاضوں میں جگہ پانے کے مستحق قرار پائیں گے اور یادداشت کا حصّہ بن کر ساتھ دیتے رہیں گے۔ اب رہے وہ لوگ جو پُرانی نسل سے تعلق رکھتے ہیں، اُن کی یادداشت میں تو اِن میں سے اکثر شعر محفوظ ہوں گے اور وہ اُن کو بیسیوں بار پڑھ چکے ہوں گے اور اب ایک بار پھر اُن کا ذوقِ شعر اِس دیوان کے مطالعے سے لطف اندوز ہوگا اور یادداشت کے اجزا روشن تر ہو جائیں گے۔

مولانا حالی کا یہ دیوان ایک اور اعتبار سے بھی ہماری توجہ کا طلب گار ہے۔ اِس مجموعے میں رنگِ جدید کی ترجمان جو غزلیں ہیں، اُن کی سطحیت اور بے رنگی اِس پر دلالت کرتی ہے کہ غزلیہ شاعری کو جب سماجی افادیت اور قومی اصلاح کے مضامین سے گراں بار کیا جائے گا اور اُسے وعظ و پند کا ترجمان بنایا جائے گا، تو یہ مقاصد خواہ حاصل ہوں یا نہ ہوں، غزل اُس لطافت اور نفاست سے محروم ہو جائے گی جو اُس کی امتیازی صفت رہی ہے۔ اُس میں نہ تہ داری ہوگی نہ تاثیر۔

حالی نے جب یہ دیوان مرتّب کیا تھا، اُس وقت وہ قدیم رنگِ سخن سے اپنا رشتہ گویا توڑ چکے تھے اور اصلاحی شاعری کو اپنا نصب العین بنا چکے تھے۔ پوری ایمان داری کے ساتھ وہ اِس بات کو مان چکے تھے کہ شاعری کا اصل مقصد قومی اصلاح ہونا چاہیے۔ جو شاعری سماجی افادیت کے کام نہیں آسکتی، وہ قابلِ التفات نہیں۔ یہ اندازِ نظر کی تبدیلی تھی، جس نے بالآخر عقیدے کی شکل اختیار کر لی۔ اُنھوں نے عالمِ باعمل کی طرح اِسی اندازِ نظر کے تحت بہت کچھ کہا، گویا ایسی شاعری کے نمونے بھی پیش کر دیے اور اِس اندازِ شاعری کو برحق ثابت کرنے کی خاطر مقدّمۂ شعر و شاعری میں طویل بحثیں کیں۔ تنقیدی بحثوں میں تو اِس سے اُن کو بہت آسانی حاصل رہی کہ سماجی افادیت کے سیدھے سے اصول پر پوری شاعری کو پرکھ لیا اور فیصلے صادر کر دیے۔ شاعری کے اچھے یا برے ہونے کا فیصلہ کرنے

کے لیے ایک آسان طریقۂ کار سامنے آگیا اور اُسی کی روشنی میں بعض مثنویاں اُن کو غیر صحت مند عناصر کا مجموعہ نظر آئیں، قصیدے کا پورا ذخیرہ ناپاک دفتر معلوم ہوا اور غزل کی عشقیہ شاعری بھی اُسی ناپاک دفتر کا ایک حصّہ بن کر سامنے آئی۔ مگر اندازِ نظر کی یہ تبدیلی اُن کی فطرت کو نہیں بدل سکی۔ (فطرت کو کون بدل سکا ہے)۔ کلاسکی اندازِ سخن اُن کی فطرت کا تقاضا تھا، اُس سے بالجبر قطعِ تعلق کر کے اُنھوں نے نئے عقیدے کے تحت قومی اصلاح کی خاطر شاعری شروع کی۔ خیر، اچھّا کیا، لیکن مولانا نے یہ بھی چاہا کہ غزل کو بھی ایسی مفید باتوں سے خالی نہ رکھا جائے۔ اِس میں تو اب تک عشق و عاشقی ہی کی فضول کہانیاں بیان کی گئی ہیں، اب اُس کا کفّارہ ادا کیا جائے اور اُسے مشرّف بہ اِصلاح کیا جائے، اور یہاں بات کچھ زیادہ بگڑ گئی۔ یہاں دو مشکلیں سامنے آئیں۔ ایک تو یہ کہ اِس سے پہلے وہ خود ایسی غزلیں کہہ چکے تھے، جن کے اکثر اشعار کلاسکی معیارِ غزل گوئی پر پورے اُترتے تھے۔ اِن میں سے بہت سے شعر زبانوں پر چڑھ چکے تھے اور دلوں میں اُتر چکے تھے۔ دوسری چیز تھی کلاسکی غزل کی وہ طاقتور روایت جس کو بدلنا ایسے شخص کے لیے آسان نہیں تھا جو خود اُس کا قائل اور پرستار رہ چکا ہو اور اُس سے مزاجی مناسبت بھی رکھتا ہو۔ عقیدہ بدل جانے سے مزاج بھی یکسر بدل نہیں پاتا۔ اندازِ نظر اور فطری مناسبت میں اِس طرح فاصلہ بڑھتا رہا اور اِس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جدید انداز کی غزلیں بے رنگی میں ڈوب گئیں۔ اُن میں دل کی کہی ہوئی کم سے کم باتیں شامل ہو سکیں، دماغ کی سجھائی ہوئی بیشتر باتیں لفظوں کے پھندوں میں کس کر شعر کے چوکھٹے میں سجائی جاتی رہیں۔

مولانا حالؔی کے اِس دیوان میں غزلوں کے ساتھ ساتھ کچھ اور اصنافِ سخن بھی ہیں، مگر اُن کی حیثیت ضمنی ہے، اصل حیثیت غزلوں کی ہے اور یوں صحیح معنی میں اِس کو غزلوں کا مجموعہ کہنا چاہیے۔ یہ دیوان پہلی بار ۱۸۹۳ء میں چھپا تھا، مگر اُس طرح نہیں چھپا تھا جس طرح اب چھپ رہا ہے۔ مقدمۂ شعر و شاعری کا شمار

اُردو کی بنیادی تنقیدی کتابوں میں کیا جاتا ہے اور اب وہ ایک مستقل کتاب کے طور پر چھپتا رہتا ہے، مگر پہلی بار یہ متن اِسی دیوانِ حالی کے ساتھ مقدمے کے طور پر شائع ہوا تھا۔ یہ صورت تو بعد کو پیدا ہوئی کہ مقدمہ شعر و شاعری نام کی ایک کتاب الگ ہے اور دیوانِ حالی ایک الگ کتاب ہے۔

ہاں یہ بھی ذہن میں رہے کہ "مقدمۂ شعر و شاعری" حالی کا رکھا ہوا نام نہیں۔ اُنھوں نے اِس کے لیے صرف لفظِ "مقدمہ" لکھا تھا، لیکن یہ بات طے شدہ ہے کہ اُن کے ذہن میں اِس مقدمے کا الگ سے ایک تصوّر تھا ضرور۔ اشاعتِ اول (۱۸۹۳ء) کے سرورق پر تیسری سطر میں پہلے ذرا جلی قلم سے لفظِ "مقدمہ" لکھا ہوا ہے، پھر اُس کے نیچے خفی قلم سے ذیلی سُرخی کے طور پر یہ عبارت ہے: "جس میں شاعری کی ماہیت اور اُس کے حسن و قبح پر مفصل بحث کی گئی ہے" اور پھر اُس کے نیچے ایک سطر میں لفظ "مع" ہے اور دوسری سطر میں جلی قلم سے "دیوانِ حالی" لکھا ہوا ہے۔ اِس اندازِ عبارت سے صاف طور پر معلوم ہو جاتا ہے کہ حالی کے ذہن میں اِس مبحث پر تفصیل کے ساتھ بحث کرنے کا واضح خاکہ موجود تھا۔ ہاں ضمنی طور پر وہ یہ بھی چاہتے تھے کہ اُن کی غزلوں کا جو یہ مجموعہ ہے اور جس میں جدید انداز کی غزلوں کی تعداد قابلِ لحاظ ہے، اُن کو جو شخص پڑھے، وہ پہلے مقدمے کو پڑھ چکا ہو اور اُن کے نقطۂ نظر سے اچھی طرح واقف ہو چکا ہو اور اُس کی روشنی میں وہ اِس حصّۂ کلام کے متعلق کوئی فیصلہ کرے۔

صورتِ حال کی مزید وضاحت کے لیے اُنھوں نے یہ اہتمام بھی کیا کہ ہر غزل کے متعلق یہ بھی بتا دیا کہ وہ قدیم رنگِ سخن سے متعلق ہے یا جدید شاعری کے ذیل میں آتی ہے۔ اِس کے لیے اُنھوں نے قدیم غزلوں پر "ق" لکھ دیا۔ یہ نہایت مناسب انداز تھا، اور اِس سے پڑھنے والوں کو زیادہ آسانی کے ساتھ اُن کی غزلوں پر گفتگو کرنے کا اور نتیجہ نکالنے کا موقع ملا۔ بالفرض حالی ایسا نہ کرتے،

تب بھی اِن دونوں طرح کی غزلوں میں اِس قدر نمایاں فرق ہے کہ پہلی ہی نظر میں یہ معلوم ہو جاتا کہ یہ غزل کس زمانے کی یادگار ہوگی۔

مثلاً دو غزلوں کے اِن اشعار کو دیکھیے:

آگے بڑھے نہ قصّہ عشقِ بتاں سے ہم
سب کچھ کہا، مگر نہ کھُلے رازداں سے ہم

اب بھاگتے ہیں سایۂ عشقِ بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

دل کش ہر ایک قطعۂ صحرا ہے راہ میں
ملتے ہیں جا کے دیکھیے کب کارواں سے ہم

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھیرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیشِ عشق
رکھّی ہے آج لذّتِ زخمِ جگر کہاں

ہوتی نہیں قبول دعا ترکِ عشق کی
دل چاہتا نہ ہو تو زباں میں اثر کہاں

اِن اشعار کو پڑھنے کے بعد اب اِس غزل کو پڑھیے:

سخن پر ہمیں اپنے رونا پڑے گا
یہ دفتر کسی دن ڈبونا پڑے گا

عزیزو! کہاں تک یہ آتش مزاجی
تمھیں جلد تر خاک ہونا پڑے گا

رہا دوستی پر نہ تکیہ کسی کی
بس اب دل سے شکووں کو دھونا پڑے گا

بن آئے گی ہرگز نہ یاں کچھ کیے بن
جو کچھ کاٹنا ہے تو بونا پڑے گا

ہوئے تم نہ سیدھے جوانی میں حالیؔ
مگر اب مری جان ہونا پڑے گا

اِس سیٹھی پھیکی غزل کو پڑھ کر شاید کوئی یہ سوچنے لگے کہ اس میں کسی نقطۂ نظر یا اندازِ فکر کی تبدیلی کا نشان تو نہیں ملتا، ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ اُس زمانے کی یادگار ہے جب اللہ ہی اللہ کرتے رہنے کا وقت آجاتا ہے اور اِسی لیے اِس میں بے کیفی اور بے نمکی ہے۔ ہاں یہ بات صاف ہے کہ اوپر کی دونوں غزلوں کے اشعار کے مقابلے میں اِس غزل کے شعر بالکل بے رنگ نظر آتے ہیں، اِس قدر بے رنگ جیسے اِن کا کہنے والا کوئی اور شخص ہو۔ ٹھیک ہے، اب ذرا ایک اور غزل کے

یہ شعر پڑھیے:

سلف کی دیکھ رکھو راستی اور راست اخلاقی — کہ اُن کے دیکھنے والے ابھی کچھ لوگ ہیں باقی
نہیں خالی خطر سے وحشیوں کی لوٹ بھی، لیکن — حذر اُس لوٹ سے جو لوٹ ہے علمی و اخلاقی
نہ گُل چھوڑے نہ برگ و بار چھوڑے تو نے گلشن میں — یہ گُل چینی ہے یا کُلّش ہے گُل چیں! یا ہے قزّاقی
کمالِ کفش دوزی علمِ افلاطوں سے بہتر ہے — یہ وہ نکتہ ہے سمجھے جس کو مشّائی نہ اشراقی
رہی دانائی آخر غالب آ کر پہلوانی پر — گئے چیں مان سب چینی و فرغانی و قبچاقی

اِن مثالیہ اشعار سے صورتِ حال اچھی طرح سامنے آجاتی ہے، خاص کر آخری ۲ دو شعر اندازِ نظر کی تبدیلی کی پوری طرح آئینہ داری کرتے ہیں۔ شاید یہ خیال کیا جائے کہ یہ تو غزلوں کے منتخب اشعار تھے اور چُنے ہوئے شعر کبھی کبھی پیش کرنے والے کی بات کو کچھ زیادہ نمایاں کر لیا کرتے ہیں، اِس لیے میں ۲ دو مکمل غزلیں نقل کرتا ہوں۔ پہلی غزل رنگِ قدیم سے تعلق رکھتی ہے:

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں — مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں
قفس میں جی نہیں لگتا کسی طرح — لگا دو آگ کوئی آشیاں میں
کوئی دن بوالہوس بھی شاد ہولیں — دھرا کیا ہے اشاراتِ نہاں میں
کہیں انجام آ پہنچا وفا کا — گھُلا جاتا ہوں اب کے امتحاں میں
نیا ہے لیجیے جب نام اُس کا — بہت وسعت ہے میری داستاں میں
دلِ پُر درد سے کچھ کام لوں گا — اگر فرصت ملی مجھ کو جہاں میں

بہت جی خوش ہوا حالیؔ سے مل کر
ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں

خیال، بیان، آہنگ اور لہجے کا یکساں انداز ہے سب شعروں میں اور ہر شعر "دلِ پُر درد" کی بات کو دُہرا رہا ہے۔ یہ سب وہ باتیں ہیں جن کا دور کا بھی تعلق اصلاحِ قوم سے نہیں، یہ تو دل کو جلانے اور گھر کو آگ لگانے کے معاملات ہیں۔ اب اِس کے مقابلے میں رنگِ جدید کی اِس غزل کو پڑھیے:

اہلِ معنی کو ہے لازم سخن آرائی بھی
بزم میں اہلِ نظر بھی ہیں، تماشائی بھی

اپنے اور غیر کے حق کی نہیں کچھ رکھتے تمیز
اِس میں شہری بھی ہیں، کوہی بھی ہیں صحرائی بھی

آنکھ سب ایک کھلی رکھتے ہیں اور ایک مُندی
اِس میں مسلم بھی ہیں، ہندو بھی ہیں، عیسائی بھی

جو چھپاتے ہیں حق اندیشۂ رسوائی سے
گھات میں اُن کی لگی بیٹھی ہے رسوائی بھی

دوست گر بھائی نہ ہو، دوست ہے تو بھی، لیکن
بھائی گر دوست نہیں، تو نہیں کچھ بھائی بھی

اے غمِ دوست تجھی پر نہیں اپنی گزران
کچھ فتوح اِس کے سوا اور ہے بالائی بھی

دل غنی رکھتے ہیں اے دولتِ دنیا جو لوگ
تیور اُن کے کبھی تو دیکھ کے شرمائی بھی

عقل ہے اپنی حماقت کے چھپانے کی اُنھیں
جنھیں کچھ ساتھ حماقت کے ہے خودرائی بھی

عقل اور حُسن پہ جن کے بھری مجلس ہو گواہ
اُن کو خودرائی بھی پھبتی ہے، خودآرائی بھی

ملنے دے گی نہ اجل تم سے ہمیں جی بھر کر
فرصت اے دوستو دُنیا سے اگر پائی بھی

جی گئے ہم، پہ رہے مُردوں سے بدتر حالیؔ
دیکھ لی ہم نے طبیبوں کی مسیحائی بھی

کیا اِس غزل کے متعلق کچھ کہنے کی ضرورت ہے؟ کیا بے رنگی اور بے کیفی اِس کے ہر شعر اور ہر مصرعے سے ٹپکتی نہیں؟ چھٹے شعر میں بیان کی بے رنگی کے باوجود ایک ذرا سا پہلو کنایے کا سا پیدا ہو گیا تھا، مولانا نے بھی اِس کو تاڑ لیا ہو گا، اور غالباً اِسی لیے اِس شعر پر یہ حاشیہ لکھ دیا ہے: "یعنی غمِ دنیا و غمِ زن و فرزند وغیرہ"۔ اِس "وغیرہ" میں سب کچھ آ گیا۔ اِس قدر احتیاط کہ پڑھنے والے کا ذہن بھولے سے بھی کسی اور طرف نہ جانے پائے! کوئی یہ نہ سمجھ لے کہ شاید اِس سے کچھ اور مراد ہو۔ کہاں تو وہ تیور کہ "لگا دو آگ کوئی آشیاں میں" اور کہاں یہ احتیاط!

حالیؔ نے غزلوں کے علاوہ بہت کچھ کہا ہے۔ اِس دیوان میں بھی بہت سی چیزیں موجود ہیں۔ نظموں میں حبِّ وطن اور اصلاحِ قوم کے مضامین کے دریا بہا دیے ہیں اور قطعوں اور رباعیوں میں بھی اِن مضامین کو شامل کیا ہے، یہاں تک کہ اکثر شخصی مرثیے بھی اِسی جذبے کے تحت کہے گئے ہیں کہ اُن میں شخص سے

زیادہ ملکی حالات کا ماتم ہے اور اُن حالات سے متعلق نقصانات کا تذکرہ ہے۔ ایسی اکثر نظمیں کم اثری سے قریب ہیں، مگر جو بے رنگی غزلوں میں نمایاں ہوئی ہے، وہ زیادہ نمایاں نظر آتی ہے۔ ایک بڑی وجہ اِس کی یہی ہے کہ دورِ اوّل میں، یعنی اُس زمانے میں جب وہ شیفتہ و مومن کے دائرۂ اثر میں تھے اور سرسیّد کے مریدِ با اخلاص نہیں ہو پائے تھے، یعنی فدائی نہیں بن پائے تھے، اُس زمانے میں اُنھوں نے جو غزلیں کہی تھیں، وہ محفوظ تھیں اور موجود تھیں۔ اگر سیاہ کو سفید کے مقابل رکھ دیا جائے تو اُس صورت میں سیاہی جس طرح اپنے آپ کو نمایاں کرے گی، اُس سے ہم سب واقف ہیں۔ ڈو واضح طور پر مختلف انداز سامنے تھے اور اِس تقابل نے جدید انداز کی غزلوں کی بے رنگی کو اور زیادہ نمایاں کر دیا۔ ضمنی طور پر یہ بات بھی دُہرانے کی ہے کہ کلاسکی اندازِ غزل سرائی کی جو نہایت درجہ مستحکم اور ہمہ گیر روایت موجود تھی اور موجود ہے، وہ ایسی ہلکی پھلکی پیوند کاری کو قبول کر ہی نہیں سکتی تھی، خاص کر اُس صورت میں جب کہ پیوند کار نیا نیا "مسلمان" ہوا ہو اور کوشش کر کے پچھلے عقیدے کو بھول جانا چاہتا ہو۔ عقیدہ تو بدل گیا کہ وہ اپنے بس کی چیز تھی، طبیعت نہیں بدل پائی کہ وہ اپنے قابو کی بات نہیں ہوتی اور غزل کی روایت بھی نہیں بدل پائی کہ وہ کسی ایک مصلح تو کیا، سیکڑوں مصلحین کے بس کی بات نہ تھی اور نہ ہے۔ حالی مصلحِ قوم بن سکتے تھے اور بنے، واعظِ قوم ہو سکتے تھے اور ہوئے، مگر ایسا مجتہد یا مجدد بننا اُن کے قابو سے باہر کی بات تھی کہ ایک صنف کے مزاج، انداز، اُس کی اندرونی فضا اور اُس کے ٹھاٹھ کو اِس آسانی کے ساتھ بدل دیں اور اُس میں ایسے مضامین شامل کرنا چاہیں جو کتنے ہی مفید ہوں، مگر غزل کے اپنے موضوعات کے مقابلے میں بالکل بے رنگ بل کہ بدرنگ نظر آئیں۔ اُتنی بڑی روایت کو اِس قدر ہلکے پھلکے عناصر بدل ہی نہیں سکتے۔

مگر ایک دل چسپ بات یہ بھی ہے کہ جدید رنگ کی جو غزلیں ہیں اور

یہ ظاہر جن کا انداز الگ سا ہے، اُن میں جگہ جگہ ایسے شعر بھی ملتے ہیں کہ پڑھنے والا ذرا سی دیر کے لیے حیران رہ جاتا ہے۔ اُس کی سمجھ ہی میں نہیں آتا کہ وہ کس طرح اِن شعروں کو رنگِ قدیم کی غزلوں سے مختلف سمجھے۔ کچھ اور کہنے سے پہلے میں جدید غزلوں سے ایسے چند شعر نقل کرتا ہوں، اِنھیں دیکھیے:

اُس نے اچھا ہی کیا حال نہ پوچھا دل کا — بھڑک اٹھتا تو یہ شعلہ نہ دبایا جاتا
عشق سنتے تھے جسے ہم، وہ یہی ہے شاید — خود بہ خود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت — پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت
وصل کے ہو ہو کے ساماں رہ گئے — مینہ نہ برسا اور گھٹا چھائی بہت

اُس کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت — نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت
کس سے پیمانِ وفا باندھ رہی ہے بلبل — کل نہ پہچان سکے گی گلِ تر کی صورت
اُن کو حالی بھی بلاتے ہیں گھر اپنے مہماں — دیکھنا آپ کی اور آپ کے گھر کی صورت

شکوہ کرنے کی خو نہ تھی اپنی — پر طبیعت ہی کچھ بھر آئی آج

تعزیرِ جرمِ عشق ہے بے صرفہ محتسب! — بڑھتا ہے اور ذوقِ گنہ یہاں سزا کے بعد
مدّت سے تھی دعا کہ ہوں بدنام شہر شہر — بارے ہوئی قبول بہت التجا کے بعد

اک یہاں جینے سے بیزار ہمیں ہیں یارب! — یا اسی طرح سے سب عمر بسر کرتے ہیں

ہے بندگی کے ساتھ یہاں ذوقِ دید بھی — جائے گا دیر چھوڑ کے اب برہمن کہاں
جی ڈھونڈتا ہے بزمِ طرب میں انھیں، مگر — وہ آئے انجمن میں، تو پھر انجمن کہاں

کہتا ہے، غیر ہم بھی سہی دشمن آپ کے شکوے کو لے گیا ہے وہ بیدادفن کہاں

دیر و حرم کو نیرے فسانوں سے بھر دیا اپنے رقیب آپ رہے، ہم جہاں رہے
کل کی خبر غلط ہو تو جھوٹے کا رو سیاہ تم مدّعی کے گھر گئے اور میہماں رہے

کہتے ہیں طبعِ دوست شکایت پسند ہے ہم شکوہ ہائے غیر بھی تحریر کر چکے

بات یہ ہے کہ خیال کو بدلنا جس قدر آسان ہے، طبیعت کا بدلنا اُسی قدر مشکل ہے۔ کتنے ہی پہرے بٹھائے جائیں اور کیسی ہی تدبیریں کی جائیں اور نقطہ، نظر کے کتنے ہی حصار کھینچے جائیں، جہاں بھی ذرا نظر چوکی اور عالمِ شعر گوئی کی محویت نے ذہن پر غبار سا پھیلایا، وہیں طبیعت کے جوہر اپنی چمک دکھا جاتے ہیں اور بازگشت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اِس عالم میں طبیعت کا جو اصلی تقاضا ہے اور فطرت کا جو حقیقی جوہر ہے وہ خود بہ خود نمایاں ہو جاتا ہے۔ اُس کے بعد شاعر عالمِ ہوش میں آکر کتنا ہی سوچے اور کچھ بھی خیال کرے، خواہ اپنے کو بُرا کہے کہ ابھی یہ میں نے کیا کہا؛ مگر جو ہونا ہوتا ہے وہ ہو جاتا ہے۔ جدید غزلوں میں جو قدیم انداز کے شعر ہیں، وہ ایسے ہی لمحاتِ بے خودی کی پیداوار ہیں، جب مفروضہ شعر سازی کا احساس کچھ دیر کے لیے اونگھ گیا ہے اور حقیقی شعر گوئی کے جوہر موقع ملتے ہی اپنی چمک دکھا گئے ہیں۔

غزلیاتِ حالؔی کے سلسلے میں ہمیں چند باتیں ذہن میں ضرور رکھنا چاہییں، اِس طرح ہم اُن کی غزلوں کا جائزہ بھی اچھی طرح لے سکیں گے اور تجزیہ بھی صحیح طور پر کر سکیں گے۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ حالؔی کی غزلیں خواہ قدیم ہوں خواہ جدید، مبتذل اشعار اِن میں نہیں ملتے۔ جدید انداز کی غزلوں میں بھی سطحیت کتنی ہی ہو، عامیانہ

پن نہیں۔ سوز و گداز کی اُن کے دل میں کمی نہیں تھی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ تنقیدی شعور موجود تھا۔ وہ جب تک دل کی باتیں کہتے رہے (اور یہ زمانہ طویل نہیں تھا) حقیقی غزل گو رہے اور جب ناصحِ مشفق بنے تو نصیحت آمیز باتیں کرنے لگے اور یوں ابتذال کو اپنی جگہ بنانے کا اچھی طرح موقع نہیں مل پایا۔ اُن کی فطری متانت بھی ایسے مضامین کی کچھ زیادہ متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔

حالی نے شاہ جہان آباد میں آتے ہی غزل گوئی کی حکم رانی دیکھی ہوگی، کہ شاعری غزل گوئی کا دوسرا نام تھا۔ یہ بھی دیکھا ہوگا کہ شاہ نصیر کا ایک رنگ ہے، ذوق کا ایک انداز ہے، مرزا غالب کا طرز سب سے جُدا ہے اور مومن کی شاعری نہایت درجہ مانوس اور دل کش ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے انداز میں منفرد بھی ہے۔ اُس کے بعد شیفتہ کے نیم عاشقانہ نیم متصوّفانہ طرزِ سخن سے بھی طبیعت آشنا ہوئی ہوگی۔ تنقیدی شعور مزاج کا جزُ تھا؛ اُس نے شاہ نصیر اور استاد ذوق کے رنگ کا ہلکا پن اور پھیکا پن پہلے ہی دن خاطر نشیں کر دیا ہوگا۔ مرزا غالب سے شاگردی کی نسبت تھی (وہ برائے نام سہی) ایک تو مرزا صاحب کا چھا جانے والا انداز اور پھر شاگردی کا واسطہ، مگر یہاں بھی خود شناسی اور خود آگہی کام آئی ہوگی اور اِس سچّی بات پر عمل کیا ہوگا کہ بھاری پتھر کو چوم کر چھوڑ دینا چاہیے۔ مومن سے حالی کچھ زیادہ قریب نہیں تھے اور شیفتہ سے قربت حاصل تھی۔ مومن اور شیفتہ کا انداز مختلف ہوتے کے باوجود بعض مشترک عناصر کا مجموعہ ہے۔ حالی کو اِن دونوں کی غزلیہ شاعری اپنے دل سے زیادہ قریب محسوس ہوئی ہوگی، مزاج تو لڑکپن سے ویسا ہی لے کر آئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ رنگِ قدیم کی غزلوں میں وہ غالب کے نہ شاگرد معلوم ہوتے ہیں نہ پرستار؛ البتہ مومن اور شیفتہ سے "مستفید" نظر آتے ہیں۔

یہ بات درست ہے کہ مومن کی شاعری دل کی آواز نہیں۔ اُن کی شاعری میں داخلی عناصر کم اور بہت کم ملتے ہیں۔ وہ میر کے قبیلے سے تعلق ہی نہیں رکھتے تھے۔

وہ تو اپنے انداز کے نواب مرزا شوق تھے کہ زہر بھی کھالیں تو اثر نہ ہو اور مر جانے کی نوبت نہ آئے۔ زندگی بھر اُن کا عمل اِس مصرعے پر رہا کہ: ٹک دیکھ لیا، دل شاد کیا، خوش وقت ہوئے اور چل نکلے۔ یہ سب برحق، مگر مومن کی شاعری میں عشق و تعشق کے وہ تقریباً سارے معاملات ملتے ہیں جو عشقِ مجازی کا حاصل ہوتے ہیں۔ حالی صوفیوں سے زیادہ تقدّس رکھتے تھے اور پیش دستی سے اُن کے مزاج کو بہ ظاہر دور کا بھی ربط نہ تھا، لیکن تصوّف سے بھی اُن کو عملی یا ذہنی لگاو نہیں تھا۔ دل میں گداز تھا اور اُن جذبات سے اچھی طرح آشنا تھے جو محبت کا نتیجہ ہو سکتے ہیں اور یوں مومن کی شاعری سے اُن کا متاثر ہونا کچھ ان ہونی بات نہیں۔ اُن کے بہت سے اشعار چغلی نہیں کھاتے ہیں گواہی دیتے ہیں اِس کی کہ وہ ساری پارسائی کے باوجود مومن کے انداز سے اور اُن کی باتوں سے بہت متاثر تھے۔ ذرا اِن اشعار کو دیکھیے، کیا یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ایک سعادت مند شاگرد اپنے استاد کے رنگ کو فیضِ باطن سمجھ کر جذب کر رہا ہے:

سچ ہے کہ پاسِ خاطرِ نازک عذاب ہے
تھا دل کو جب فراغ کہ وہ مہرباں نہ تھا

رونا یہ ہے کہ آپ بھی ہنستے تھے ورنہ یہاں
طعنِ رقیب دل پہ کچھ ایسا گراں نہ تھا

تم نے کیوں وصل میں پہلو بدلا
کس کو دعویٰ ہے شکیبائی کا!

مجھ میں وہ تابِ ضبطِ شکایت کہاں ہے اب
چھیڑو نہ تم کہ میرے بھی منہ میں زباں ہے اب

دردِ فراق و رشکِ عدو بھی گراں نہیں
تنگ آگئے ہیں اپنے دلِ شادماں سے ہم

ہنستے ہیں اُس کے گریۂ بے اختیار پر
بھولے ہیں بات کہہ کے کوئی رازداں سے ہم

یارب اِس اختلاط کا انجام ہو بخیر
تھا اُس کو ہم سے ربط، مگر اِس قدر کہاں
کہتا ہے، غیر ہم بھی سہی دشمن آپ کے
شکوے کو لے گیا ہے وہ بیداد فن کہاں

کوئی دن بوالہوس بھی شاد ہولیں
دھرا کیا ہے اشاراتِ نہاں میں

تھا یہاں دل میں طعنِ وصلِ عدو
عذر اُن کی زباں پہ آنے لگے
جان بچتی نظر نہیں آتی
غیر اُلفت بہت جتانے لگے

عدو سے بات محفل میں نہ کرنی
جو سچ پوچھو تو جلے سوءِ ظن ہے

کہتے ہیں، طبعِ دوست شکایت پسند ہے
ہم شکوہ ہائے غیر بھی تحریر کر چکے

دھوم تھی اپنی پارسائی کی
کی بھی اور کس سے آشنائی کی
کیوں بڑھاتے ہو اختلاط بہت
ہم کو طاقت نہیں جدائی کی

مانعِ گل گشت ہے بیمِ خزاں
موت کرتی ہے نگہبانی مری
قدرِ نعمت ہے بہ قدرِ انتظار
حشر پر ٹھہری ہے مہمانی مری

آپ نے دیکھا! مومنؔ کی بعض خصوصیات کس قدر بھرپور پن کے ساتھ اپنی روشنی کو پھیلا رہی ہیں۔ غالبؔ کو طرزِ بیدلؔ میں ریختہ لکھنا قیامت معلوم ہوا تھا، وہ بات بھی اپنی جگہ ٹھیک ہے، مگر مومنؔ کے رنگ میں شعر کہنا گویا پُل صراط پر چلنا ہے کہ ہر لمحہ ابتذال کے جہنم میں گرنے کا خطرہ لگا رہتا ہے۔ حالیؔ نے مومنؔ کے یہاں سے صرف اُن کے اندازِ بیان کا اثر قبول کیا ہے۔ ان کے یہاں جو شوخی ہے، اُس سے حالیؔ کا کلام پاک ہے (یا یوں کہیے

کہ خالی ہے)۔ یہ حالی کی سنجیدہ مزاجی کا نتیجہ ہے، ورنہ مومن کے اِس قدر قریب چلے جانے کے بعد اُن کی شوخ بیانی سے بچنا بہت مشکل ہے (کاش نہ بچے ہوتے!)۔

شیفتہ کے اثرات بھی حالی کے یہاں کہیں دبے ہوئے، کہیں اُبھرے ہوئے نظر آجاتے ہیں، مگر اُن کی پہچان ذرا دشوار سی ہے۔ بات یہ ہے کہ خود شیفتہ کے یہاں انداز کا وہ قطعی پن نہیں پایا جاتا جو مثلاً مومن کے یہاں ہے۔ ایک نیم انداز کی سی کیفیت ہے، پھر بھی طرزِ سخن اور اندازِ کلام سے کچھ نہ کچھ سراغ تو مل ہی جاتا ہے۔ مثلاً اِن اشعار کو ایک بار غور سے پڑھیے:

آنے لگا جب اُس کی تمنا میں کچھ مزہ — کہتے ہیں لوگ: جان کا اس میں زیاں ہے اب

رات اُن کو بات بات پہ سو سو دیے جواب — مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا

عشق سنتے تھے جسے ہم، وہ یہی ہے شاید — خود بہ خود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

شکوہ کرنے کی خو نہ تھی اپنی — پر طبیعت ہی کچھ بھر آئی آج

ملتے ہی اُس کے بھول گئیں کلفتیں تمام — گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم — ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

بے قراری تھی، سب امیدِ ملاقات کے ساتھ — اب وہ اگلی سی درازی شبِ ہجراں میں کہیں

یہ لکھا جا چکا ہے کہ حالی کو تصوف سے کچھ ایسا لگاؤ نہیں تھا، بل کہ یوں کہیے کہ تھا ہی نہیں۔ رسمِ زمانہ کے مطابق بھی وہ غیب و شہود کے پھیر میں نہیں پڑے اور ماورائے مکان و لامکاں کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ ابتدا میں جب وہ واقعتاً غزل کہتے تھے تو اُس زمانے میں ذہنی طور پر مومن و شیفتہ سے قریب رہے اور جب اِس مصروفیت کو کوے ملامت کا طواف قرار دے کر، دوسری طرف نکل گئے، تو اصلاحِ قوم کے خیالات میں ڈوب گئے اور شاعری کی اصلاح میں ہمہ تن مصروف ہو گئے۔ یہ وہ عالم ہے جہاں پہنچ کر آدمی کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے، حالی بھی قلبِ ماہیت کے اِس تیزابی عمل سے دوچار ہوئے اور بہ خوشی اِس لیے یہاں بھی اُن کو صوفی بننے کی یا صوفیوں جیسی باتیں کرنے کی مہلت نہیں ملی اور اصل بات تو یہ ہے کہ مزاجاً بھی اُن کو اس سے کچھ مناسبت نہیں تھی۔ اُنھوں نے ایک قطعے میں اپنی شاعری (یا صحیح لفظوں میں غزل گوئی)، کے متعلق لکھا ہے:

ہوئی ریعانِ جوانی کی بہار آخر، حیف! | طبعِ رنگیں تھی مےِ عشق سے جب متوالی
اپنی روداد تھی، جو عشق کا کرتے تھے بیاں | جو غزل لکھتے تھے، ہوتی تھی سراسر حالی
اب کہ اُلفت ہے نہ چاہت، نہ جوانی نہ امنگ | سر ہے سودا سے تہی، عشق سے دل ہے خالی
گر غزل لکھیے تو کیا لکھیے غزل میں آخر | نہ رہی چیز وہ مضمون سجھانے والی

یہ حالی کا اپنا بیان ہے اور اِس پر شک کرنے کا حق مجھ کو بہ ہر حال نہیں پہنچتا۔ اُن کے اشعار میں تغزل کی جو خوبی ہے اور دل کو چھو لینے والی جو بات ہے، وہ بھی مےِ عشق سے متوالی طبیعت کی گواہی دیتی ہے؛ مگر افسوس! کہ ہم اُن کی داستانِ عشق سے ذرا بھی واقف نہیں۔ اللہ جانے وہ کیسا عشق ہو گا جو اُنھوں نے کیا ہو گا! اُنھوں نے اشعار میں جو باتیں کہی ہیں، وہ تو ایک آشنائے راز اور ایک سرگشتۂ کوے ملامت ہی کہہ سکتا ہے، اور اِس طرح کہی ہیں جس طرح کہی جاتی ہیں اور جس طرح کہنا چاہیے مگر مجھے اِس میں کبھی کبھی شک سا ہوتا ہے

کہ اُن جیسا وضع دار اور شرمیلا آدمی اپنے اُس معشوق سے (جس سے ہم میں سے کوئی بھی واقف نہیں) کیا رو در رو بھی ایسی باتیں کہہ سکا ہوگا! شاید نہیں کہہ پایا ہوگا، جبھی تو وہ ساری تمنّائیں اور حسرتیں پُر تاثیر اشعار کے سانچوں میں ڈھل گئیں۔ افسوس! خوفِ فسادِ خلق سے کیا کیا ناگفتہ رہ گیا!

تصوّف کی طرح اُن کے یہاں فلسفیانہ انداز کی باتیں بھی گویا نہیں ہیں۔ اُن کے کلام میں فکر و فلسفے کے وہ عام عناصر شامل نہیں ہو سکے جو فارسی اور اُردو شاعری کے بڑے حصّے پر محیط ہیں اور جنھوں نے غزل کے لہجے کو علمی شائستگی اور فکری وقار بخشا ہے اور بے کراں وسعت سے آشنا کیا ہے۔ لیکن ہمیں اس کمی کا حساب تو رکھنا چاہیے مگر شکوہ نہیں کرنا چاہیے۔ اس کا حق ہمیں نہیں پہنچتا۔ جو شخص "سراسر حالی غزل" لکھے گا اور جس کی طبیعت میں الفت چاہت امنگ بھری ہوئی ہے اور سر سودا سے خالی نہیں اور دل عشق سے معمور ہے؛ ایسے شخص سے تصوّف یا فلسفے کے مضامین دُہرانے کا مطالبہ کرنا یوں بھی خوش مذاقی کے منافی ہے۔ مگر یہ غم ضرور ہے کہ ایسا شخص جو تصوّف اور فلسفے کے پھیر میں نہیں آیا، وہ اصلاحی شاعری کے پھیر میں آگیا۔

کہیں ایسا تو نہیں کہ تصوّف اور فلسفے سے بالکل غیر متعلّق رہنے کی یہ سزا فطرت کی طرف سے اُن کو ملی ہو!!

صوفیانہ باتوں کی طرح جام و مینا کا تذکرہ بھی اُن کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے، ہاں اس کا کفّارہ اُنھوں نے یوں ادا کیا کہ صوفی اور زاہد کو کم تر طنز اور بیش تر تمسخر کے تیروں کا نشانہ بنایا۔ ہلکے پھلکے وار بھی کیے ہیں اور گہرے تیر بھی مارے ہیں۔ صرف دو چار شعر نقل کرتا ہوں، اِنھی سے صورتِ حال کا اندازہ ہو جائے گا:

جھگڑوں میں اہلِ دیں کے حالیؔ پڑیں نہ آپ
قصّہ حضور سے یہ چُکا یا نہ جائے گا

کہیں افطار کا حیلہ تو نہیں یہ حالیؔ
آپ اکثر رمضاں ہی میں سفر کرتے ہیں

مان لیجے شیخ جو دعویٰ کرے　　　　اک بزرگِ دیں کو ہم جھٹلائیں کیا

گو مے ہے تند و تلخ، پہ ساقی ہے دل رُبا　　　　اے شیخ! بن پڑے گی نہ کچھ، ہاں کیے بغیر

آ نکلتے تھے کبھی مسجد میں ہم　　　　تو نے واعظ ہم کو شرمایا عبث

ایک دو جگہ یہ لے ذرا اونچی ہو گئی ہے، اتنی اونچی کہ لطافت پر حرف آ گیا ہے، مثلاً:

گو زن و گور ہیں بچپن سے تارکِ دنیا　　　　نہایت آپ کی ہے اُن کی ابتدا اے شیخ

مگر ایسے اشعار بس اِکّا دُکّا ہیں۔ اکثر مقامات پر بیان کی لطافت نے شعر کو کچھ سے کچھ بنا دیا ہے، مثلاً:

ہم بھی آدابِ شریعت سے تھے آگاہ مگر　　　　نہ ہو برتاو میں جو رسم، وہ کیا یاد رہے

عقل کی بات کوئی ہم نے کہی ہے شاید　　　　جتنے جتنے ہیں، سب ہم سے حذر کرتے ہیں

دیوان میں مسلسل غزلوں کی کمی نہیں، مگر ان میں ایک بھی ایسی نہیں جس میں مومن یا شاد کی طرح اپنی کسی داستان کو بیان کیا ہو۔ ان میں زیادہ تر غزلیں تو اصلاحی مضامین کے بوجھ تلے دبی ہوئی ہیں، صرف تین غزلیں مصلحانہ مضامین سے خالی ہیں۔ ایک تو وہ مشہور غزل جس کا مطلع ہے:

دوستو! دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز　　　　جیتے جی موت کے تم منہ میں نہ جانا ہرگز

یہ غزل دِلّی کی بربادی کا دردناک مرثیہ ہے، بات دل سے نکلی ہے اور تاثیر میں ڈوب کر نکلی ہے۔ آج بھی اِس کو پڑھتے وقت تباہی و بربادی کا نقشہ سامنے آ جاتا ہے۔ دوسری دو غزلوں کے مطلعے یہ ہیں:

اے بہارِ زندگانی الوداع　　　　اے شباب، اے شادمانی الوداع

دل کو درد آشنا کیا تو نے ۔۔۔۔ دردِ دل کو دوا کیا تو نے

پہلی غزل جوانی کا مرثیہ ہے، وہی جوانی جس کے لیے حالؔی نے کہا تھا:

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت ۔۔۔۔ پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

اِس میں شک نہیں کہ یہ غزل تاثیر سے معمور ہے۔ ایسی ہی باتوں سے اس کا یقین ہونے لگتا ہے کہ اُنھوں نے بھی کسی پردہ نشیں سے عشق کیا ضرور ہو گا، نرے پرہیز گاروں کو جوانی کی کج رائی کی یاد اِس طرح لوٹ کر نہیں آتی۔ دوسری غزل حمد میں ہے اور یہ بھی بری نہیں۔

حالؔی کے یہاں تشبیہات و تعبیرات کا حصّہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ اُن کی سادہ بیانی تکلّف سے بری انداز کی طلب گار تھی اور اُنھوں نے ایسا ہی پیرایۂ اظہار اختیار کیا، لیکن زبان اور شاعری کی روایت اپنے اثرات سے کسی کو بالکل محروم نہیں رکھا کرتی، حالؔی کے یہاں بھی کچھ اشعار میں اُن کی جلوہ گری ہے۔ اِن کو پڑھ کر واقعتاً یہ احساس ہوتا ہے کہ تعبیر تراشی کا اُن کو بڑا ملکہ حاصل تھا، جس کو وہ کچھ زیادہ کام میں نہیں لا پائے۔ ذرا اِن اشعار میں تعبیرات کے حُسن پر نگاہ ڈالیے:

ملتے ہی اُن کے، بھول گئیں کلفتیں تمام ۔۔۔۔ گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

کاش اک جام بھی سالک کو پلایا جاتا ۔۔۔۔ اک چراغ اور سرِ راہ جلایا جاتا

دی ہے واعظ نے کن آداب کی تکلیف نہ پوچھ ۔۔۔۔ ایسے اُلجھاو ترے کاکلِ پیچاں میں نہیں

ہم نے اوّل سے پڑھی ہے یہ کتاب آخر تک ۔۔۔۔ ہم سے پوچھے کوئی، ہوتی ہے محبت کیسی

مانعِ گُل گشت ہے بیمِ خزاں — موت کرتی ہے نگہ بانی مری

ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ بعض غزلوں میں محاورہ بندی نمایاں ہے اور روز مرہ پر خاص طور پر توجّہ دی گئی ہے، اگرچہ یہ اُن کا عام انداز نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعض غزلیں اُنھوں نے شعوری طور پر اِس انداز میں کہی ہیں۔ میں مثالاً محض ایسی ایک غزل نقل کرتا ہوں:

بُری اور بھلی سب گزر جائے گی — یہ کشتی یوں ہی پار اُتر جائے گی
رہیں گے نہ ملّاح یہ دن سدا — کوئی دن میں گنگا اُتر جائے گی
ملے گا نہ گل چیں کو گل کا پتا — ہر اک پنکھڑی یوں بکھر جائے گی
اِدھر ایک ہم اور زمانہ اُدھر — یہ بازی تو سو بسوے ہر جائے گی
بناوٹ کی شیخی نہیں رہتی شیخ — یہ عزّت تو جائے گی، پر جائے گی
نہ پوری ہوئی ہیں امیدیں نہ ہوں — یوں ہی عمر ساری گزر جائے گی
سنیں گے نہ حالیؔ کی کب تک صدا — یہی ایک دن کام کر جائے گی

پڑھنے والے کے ذہن میں ایک یہ بات بھی رہنا چاہیے کہ حالیؔ کے بہت سے شعر بندش کی سستی سے اور تعقید سے بوجھل ہو گئے ہیں، یا روانی پر بُرا اثر پڑا ہے۔ وہ کبھی اچانک ایسا اجنبی لفظ شعر میں رکھ دیتے ہیں کہ لہجے کی روانی ٹوٹ جاتی ہے، صرف دو مثالیں۔

رازِ دل کی سرِ بازار خبر کرتے ہیں — آج ہم شہر میں خوں اپنا ہدر کرتے ہیں

جھگڑے دیکھے ہیں جن لوگوں کے اِن آنکھوں نے — آج ویسا کوئی دے ہم کو دِکھا ایک ہی شخص

پہلے شعر میں "ہدر" آج بہت اجنبی معلوم ہوتا ہے اور دوسرے شعر میں ناگوار تعقید ہے۔ ایسی باتوں سے بدحظ ہونے کی ضرورت نہیں، ہاں اُن کو نظر میں رہنا چاہیے۔

جن باتوں پر عام طور پر اتفاق کیا جاتا ہے، اُن میں سے ایک بات

یہ بھی ہے کہ حالی بہت درد مند دل ساتھ لے کر آئے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ غم کھانے اور کڑھنے کا بھی حصّہ اُن کی فطرت میں کچھ کم نہیں تھا۔ اُنھوں نے قومی اصلاح سے متعلق قطعہ لکھا ہو، رباعی لکھی ہو، طویل نظمیں لکھی ہوں یا غزلوں میں اُن مفاہیم کو ادا کیا ہو، ہر جگہ اُن کے دلِ درد مند کی پکار سنی جاسکتی ہے۔ اُنھوں نے کوشش کی ہے کہ سماجی اصلاح کے متعلقات کو عام لوگوں تک اس طرح پہنچائیں کہ وہ بھی اُسی طرح اُن خرابیوں کو بُرا سمجھیں جس طرح شاعر سمجھ رہا ہے اور ان کی اصلاح کے لیے اُسی طرح اُن کے اندر بھی جذبۂ بے اختیار پیدا ہو، جس طرح وہ شاعر کے دل میں موج زن ہے۔ مگر ہوا یہ کہ اکثر نظموں، قطعوں اور رباعیوں میں سپاٹ پن پیدا ہو گیا، جو شاعری کا سب سے بڑا عیب ہے۔ بات یہ ہے کہ حالی مرثیہ اچھا لکھ سکتے تھے۔ جب وہ داستانِ پارینہ دُہراتے ہیں، یا کوئی ایسی بات کہتے ہیں جس کا اصلاً تعلق گدازِ دل سے ہو تو اُس وقت وہ جو کچھ کہتے ہیں، اُس میں اُن کے دل کا گداز گویا سما جاتا ہے۔ ناصحِ مشفق بن کر جب وہ وعظ کہنے پر اُتر آتے ہیں، تب دل کا گداز اور طبیعت کا چٹیلا پن اپنے اثرات کو تہ نشیں نہیں کر پاتا۔ میں ایک مثال سے اِس کی وضاحت کروں۔ "مناجاتِ بیوہ" کا شمار اُردو کی بے مثال نظموں میں کیا جاتا ہے اور اِس میں ذرا بھی شک نہیں کہ یہ نظم بے مثال ہے۔ معلوم نہیں کتنی بیوائیں اِس کو پڑھ کر بار بار روئی ہوں گی۔ ہر شعر تاثیر میں ڈوبا ہوا ہے۔ ایسے غموں سے معمور آیتوں کا صحیفہ کہنا چاہیے۔ اِس کے مقابلے میں اُس معروف نظم کو پڑھیے جو یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ "اے ماؤ بہنو بیٹیو! دنیا کی عزّت تم سے ہے" یہ طویل نظم بھی عورتوں سے متعلق ہے، اِس میں بھی عورتوں کی وفا شعاری اور فرماں برداری کا بیان ہے، اُن کی مظلومیت بھی زیرِ بیاں آگئی ہے، مگر تاثیر کے لحاظ سے اِس میں اور "مناجاتِ بیوہ" میں وہی نسبت ہے جو ایک اور سو میں ہو سکتی ہے۔ بات وہی ہے کہ مناجات میں حالی نے دل کا گداز بھر دیا ہے اور دُکھ درد کو بیان کیا ہے، اور دوسری نظم میں مولانا نے وعظ

کہا ہے، لڑکیوں کو اُن کے فرائض یاد دلائے ہیں اور عورتوں کو صبر و تحمل کی تلقین کی ہے؛ تاثیر آتی کہاں سے!

اِس دیوان میں غزلوں کے علاوہ اور جس قدر اصناف ہیں، (تاریخوں کو چھوڑ کر) اُن میں نسبتاً کم ایسی چیزیں ہیں جنھیں دوبارہ پڑھنے کو جی چاہے۔ البتہ ص ۱۹ پر وہ جو قطعہ ہے ۱۹ اشعار کا، وہ سب سے الگ ہے اور سب سے مختلف ہے، اور یوں مختلف ہے کہ اِس پیرایے میں جوانی کا مرثیہ کہا گیا ہے، پہلا شعر یہ ہے:

ہوئی ریحانِ جوانی کی بہار آخر حیف طبعِ رنگیں تھی بے عشق کی جب متوالی

"آزادی کی قدر" یا "انگلستان کی آزادی اور ہندوستان کی غلامی" جیسے عنوانات کے تحت جو قطعات ہیں، اب سیاسی مصلحتیں اور ضرورتیں جو بھی کہیں، ایسے سب قطعے مولانا کے سوانح نگار کے تو کچھ کام کے ہو سکتے ہیں، اُن کی شعری حیثیت بہت کم زور ہے۔

ص ۱۳۴ سے رباعیاں شروع ہوتی ہیں۔ یہ اچھی خاصی تعداد میں ہیں اور اُن میں سے کئی رباعیاں بار بار پڑھی جا سکتی ہیں، مگر یہاں بھی وہی بات ہے کہ ص ۱۵۲ سے جو "رباعیاتِ قدیم" شروع ہوتی ہیں، اُن میں کچھ اور ہی خوبی اور حسن ہے، مثلاً اِس ایک رباعی کے سامنے اِس سے پہلے کی بہت سی رباعیاں بے نور نظر آئیں گی:

ہو عیب کی خو یا کہ ہنر کی عادت مشکل سے بدلتی ہے بشر کی عادت
چھٹتے ہی چھٹے گا اُس گلی کا جانا عادت اور وہ بھی عمر بھر کی عادت

چوتھا مصرع کس قدر برجستہ ہے اور کیسا چسپاں ہے (یہی رباعی کا فن ہے اور یہی اُس کا حسن ہے)۔

اِس دیوان میں مرثیۂ غالب بھی شامل ہے اور یہ واقعہ ہے کہ شخصی مرثیوں میں یہ بے مثال اور منفرد مرثیہ ہے۔ حالی نے گویا کاغذ پر کلیجا نکال کر رکھ دیا

ہے۔ اُن کی طبیعت کا گداز اِس کے ہر شعر میں سما گیا ہے:

لوگ کچھ پوچھنے کو آئے ہیں　　اہلِ میت جنازہ ٹھہرائیں
لائیں گے پھر کہاں سے غالب کو　　سوئے مدفن ابھی نہ لے جائیں

ایسے شعر کوئی اوسط درجے کا شاعر تو خیر کہہ ہی نہیں سکتا، بڑا شاعر بھی بہ مشکل کہہ پائے گا اور وہی کہہ پائے گا جس کا دل واقعتاً ایسے حادثے سے خون ہو گیا ہو۔ یہاں دیکھنے کی ایک بات یہ بھی ہے کہ حالی نے حکیم محمود خاں کا بھی مرثیہ کہا ہے اور خاصا طویل مرثیہ کہا ہے، مگر اُس میں یہ بات نہیں۔ اِس کی پرچھائیں بھی اُس پر نہیں پڑسکی ہے۔ اصل وجہ تو خیر شخصی ربط اور ذاتی ربط ہے، مگر ایک بات یہ بھی ہے کہ محمود خاں کے مرثیے میں حالی نے وہی انداز اختیار کیا ہے جو مثلاً ایک مورخ اختیار کرے گا۔ وہاں بھی وہ مرثیہ نگار کچھ کم ہیں، تفصیل نگار اور قومی نقصان کے محاسب زیادہ ہیں۔

حالی کا یہ دیوان، جیسا کہ ابتدا میں لکھا گیا ہے، ۱۸۹۳ء میں چھپا تھا۔ اُس کے بعد یہ بارہا چھپا ہے، مگر ہر بار کتابت کی غلطیوں کا اِس میں اضافہ ہوتا گیا ہے۔ ایک یہ بات بھی ہے کہ اب اکثر و بیشتر ایسی کتابت سامنے آتی ہے جس کو دیکھ کر یہ کہنا پڑتا ہے کہ اِس سے تو وہ پتھر کا زمانہ اچھا تھا۔ اناڑی مزدور بھی اب راج بن کر دیوار کی چُنائی کرنے لگتے ہیں، اِس بھروسے پر کہ اوپر سے سیمنٹ کا پلاستر سارے عیبوں کو چھپا دے گا۔ وہی احوال آفسٹ کی طباعت کا ہے، کہ آدمی سمجھتا ہے کہ کیسی ہی کتابت ہو، آفسٹ کی چھپائی میں آکر سب عیب چھپ جائیں گے۔ یوں اُردو اکادمی، دہلی نے یہ نہایت مناسب فیصلہ کیا کہ حالی کے اِس دیوان کی اشاعتِ اوّل کا عکس شائع کیا جائے۔ اِس سے دو فائدے ہوں گے: ایک تو یہ کہ نئی غلطیوں کا اضافہ

نہیں ہو سکے گا اور دوسرے یہ کہ کتابت کا حُسن برقرار رہے گا۔ بات یہ ہے کہ قدیم دیوان کی کتابت جن صاحب نے کی تھی، انھوں نے صرف دو سال یا تین سال میں کسی ادارے میں کتابت نہیں سیکھی تھی، عُمر کا اچھا خاصا حصّہ اصولوں کو سیکھنے سمجھنے میں صرف کیا تھا۔

(دہلی اردو اکادمی نے دیوانِ حالیؔ کی اشاعتِ اوّل کو عکسی طور پر شائع کیا ہے، یہ مضمون اُسی اشاعت کے مقدّمے کے طور پر لکھا گیا تھا)۔

کچھ دیا شنکر نسیم کے متعلّق

پنڈت دیا شنکر کول نسیم تخلص، نسلاً کشمیری پنڈت، لکھنؤ کے رہنے والے، پنڈت گنگا پرشاد کول کے بیٹے اور خواجہ حیدر علی آتش کے شاگرد تھے[1]۔ سالِ ولادت بہ قولِ چکبست ۱۸۱۱ء ہے[2]۔ بیش تر قدیم تذکروں سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ حرے کب تھے۔ جن لوگوں نے اِس سلسلے میں کچھ لکھا ہے، اُن کے مختلف بیانات نے خاصی اُلجھن پیدا کر دی ہے، خصوصاً چکبست کے بعض بیانات نے۔ چوں کہ سالِ انتقال کے ضمن میں نسیم کی مثنوی گلزارِ نسیم کے سنینِ تصنیف و طبع بھی زیرِ بحث آتے ہیں؛ اِس بنا پر پہلے اِن سنین کا تعیّن ضروری ہے۔

مصنّف کی صراحت کے مطابق مثنوی گلزارِ نسیم ۱۲۵۴ھ (۲۹-۱۸۳۸ء) میں تکمیل کو پہنچی۔ کتاب کے آخر میں نسیم کا کہا ہوا قطعۂ تاریخ شامل ہے جو اِس پر مشعر ہے۔ اِس قطعے کا عنوان ہے: "قطعۂ تاریخِ اختتامِ تصنیف از مصنّف"۔ قطعہ یہ ہے:

---

[1] تذکرۂ نادر ص ۱۶۴۔ دیباچۂ مثنوی گلزارِ نسیم مرتبۂ چکبست، مطبوعہ مطبعِ جے نراین ورما، خیالی گنج لکھنؤ، سالِ طبع ۱۹۰۵ء۔

[2] دیباچۂ مثنوی گلزارِ نسیم مرتبۂ چکبست۔

ایں نامہ کہ خامہ کرد بنیاد | گلزارِ نسیم نام بنہاد
بشنید و نوید ہاتفے داد | "توقیعِ قبول روزیش باد"[۱]

۱۲۵۴

یہ مثنوی پہلی بار ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء) میں میر حسن رضوی کے مطبعِ حسنی میں چھپی تھی۔ اوّلین اڈیشن ہونے کے علاوہ، اِس کی اہمیت یہ بھی ہے کہ "تصحیح و مقابلے" کا فرض خود مصنّف نے انجام دیا تھا۔ اِس مطبوعہ نسخے کے آخر میں مصنّف ہی کا کہا ہوا قطعۂ تاریخِ طبع بھی موجود ہے۔ چوں کہ بعد کے اڈیشنوں سے بالعموم یہ قطعہ غیر حاضر ہے، اِس لیے ذیل میں اُس کو نقل کیا جاتا ہے۔ اِسی کے ساتھ ساتھ خاتمتُ الطّبع کی وہ عبارت بھی نقل کی جاتی ہے، جو مذکورہ باتوں کو ظاہر کرتی ہے۔ عبارتِ خاتمتُ الطّبع:

"در ینولا پنڈت دیا شنکر متخلص بہ نسیم کہ در فنِ شاعری کمالے بہم رسانیدہ اند و یکے از شاگردانِ خواجہ صاحب وحیدِ عصر و یکتائے زماں خواجہ حیدر علی متخلص بہ آتش ہستند قصہ تاج الملوک و بکاولی را از نثر بنظم آوردہ بہ گلزارِ نسیم موسوم ساختہ بودند باحسن اوقات و اسعد زماں در بیت السلطنت لکھنؤ بمحلہ محمود نگر متصل اکبری دروازہ در مطبعِ حسنی سیدی سندی میر حسن رضوی ولد میر حسن عرف میر کامل مرحوم و مغفور بتصحیح و مقابلۂ مصنّف علیہ طبع پوشید" (ص ۷۹)۔

ص ۸۰، پر نسیم کا کہا ہوا قطعۂ تاریخِ طبع ملتا ہے:

اے خالقِ کردگار شکراً | شکراً شکراً ہزار شکراً
کیں جملہ زابتدا خبردار | شاخِ قلمم چنیں ثمر داد
در عہدِ خلافت شہنشاہ | امجد علی شاہ خلّد اللہ

۱۔ مثنوی گلزارِ نسیم، مطبوعہ مطبعِ حسنی لکھنؤ، سالِ طبع ۱۸۴۴ء۔

سید حسن آنکہ طبع پاکش | چوں مطبع اوست خوب ودلکش
از شمع رضا شنید وبستود | در مطبع خویش طبع فرمود
گلزار نسیم شد چو مسموع | گل گفت کہ تازہ گشت مطبوع[1]

۱۲۶۰ھ

اِس تفصیل سے یہ قطعی طور پر متعین ہو جاتا ہے کہ مثنوی کی تکمیل ۱۲۵۴ھ (۳۹-۱۸۳۸ء) میں ہوئی اور (اب تک کی معلومات کے مطابق) عالمِ وجود میں آنے کے تقریباً چھے سال بعد ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء) میں پہلی بار طبع ہوئی۔

جیسا کہ لکھا جا چکا ہے، بیش تر قابلِ ذکر معاصر یا متاخر تذکرہ نگاروں نے نسیم کا سالِ مرگ نہیں لکھا، البتہ صاحبِ تذکرۂ گلستانِ سخن[2] نے اُس کی صراحت کی ہے:

---

[1] یہ اڈیشن کم یاب ہے۔ چکبست نے اُس زمانے میں اِس کی کم یابی کا ذکر کیا تھا (مقدمۂ گلزارِ نسیم) آج کل یہ کم یاب تر ہے۔ رضا لائبریری رام پور میں اِس اشاعت کا ایک نسخہ محفوظ ہے اور میں نے اُسی سے استفادہ کیا ہے۔ یہ اڈیشن اسّی صفحات پر مشتمل ہے۔ ص ۷۷ تک مثنوی ہے، ص ۷۸ پر دو قطعاتِ تاریخِ طبع ہیں۔ پہلا قطعہ نسیم کا ہے (جس کو اوپر نقل کر دیا گیا ہے) دوسرا کرامت علی اظہر کا۔ ص ۷۹ پر خاتمت الطبع کی عبارت ہے (اِس کو بھی اوپر نقل کر دیا گیا ہے) آخری صفحہ غلط نامے کا ہے۔ چکبست نے ۱۹۰۵ء میں مثنویِ مذکور کا جو اڈیشن شائع کیا تھا اور جو معرکۂ چکبست و شرر کی بنیاد بنا تھا، وہ اُن کی صراحت کے مطابق اِسی نسخے پر مبنی تھا (مقدمۂ گلزارِ نسیم مرتبۂ چکبست)۔

[2] اِس تذکرے پر بہ حیثیتِ مؤلف مرزا قادر بخش صابر دہلوی، تلمیذ مولانا صہبائی و حافظ عبدالرحمان خاں احسان (خم خانۂ جاوید) متوفی ۱۲۹۹ھ (تاریخ لطیف (قلمی) مخزونۂ رضا لائبریری رام پور) کا نام لکھا ہوا ہے۔ یہ صراحت کر دی گئی ہے کہ اِس کی عبارتیں مولانا صہبائی کی اصلاح سے مزیّن ہیں۔ یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ یہ تذکرہ دراصل مولانا صہبائی کا تالیف کردہ ہے۔ عرشی صاحب نے اِس سے اختلاف کیا ہے: (بقیّہ اگلے صفحے پر)

" پانچ چھے برس ہوئے کہ اُنیس بیس برس کی عمر میں مثلِ نسیم وصبا گلشنِ دنیا سے گزر گیا " (گلستانِ سخن ۴۵۸)۔

بقیہ: " کچھ لوگوں کا یہ بھی خیال ہے کہ دراصل اِس تذکرے کے مصنف امام بخش صہبائی ہیں۔ اس قسم کی رائیں حُسنِ ظن اور صاف دلی سے بعید ہیں اور پچھلے بزرگوں پر بغیر کسی دستاویزی شہادت کے سخت نکتہ چینی کا موجب ہیں، اِس لیے ہم اِس کے ماننے پر آمادہ نہیں " (مقدمۂ دستور الفصاحت ص ۱۰۳)

قاضی عبدالودود صاحب نے عرشی صاحب کی اس رائے سے اختلاف کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

" اگر دستاویزی شہادت سے صابر یا صہبائی کا اقرار نامہ مراد ہے، تو یہ واقعی موجود نہیں۔ لیکن غالب، گلستانِ سخن کو صہبائی ہی کی تصنیف سمجھتے تھے اور نساخ (سخنِ شعرا ص ۲۷۲) اور سری رام (دیباچۂ خم خانۂ جاوید جلد ۱ ص ۲) کی بھی یہی رائے ہے۔ صہبائی و صابر کا بزرگانِ سلف میں ہونا خارج از بحث ہے۔ غالب، صہبائی کے ہم عمر ہیں، لیکن باوجود اِس کے لطائفِ غیبی میں غالب کی ستایش کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیا گیا، اُس کا لفظ لفظ غالب کے قلم سے ہے ..... میرے نزدیک شعرا کے حالات واشعار بیش تر صابر اور کم تر صہبائی کے فراہم کردہ ہیں، لیکن عبارت سراسر صہبائی کی ہے اور مقدمے کے علمی مباحث کے وہ تنہا ذمے دار ہیں "

(قدیم دلی کالج نمبر۔ دلی کالج میگزین بابت ۱۹۵۳ء)

میرے پیشِ نظر اِس کا دوسرا اڈیشن ہے جو ۱۲۹۹ھ میں نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ اِس کا پہلا اڈیشن مطبع مرتضوی دہلی سے ۱۲۷۱ھ میں شائع ہوا تھا (مقدمۂ دستور الفصاحت ص ۱۰۳) رضا لائبریری رام پور میں یہ اڈیشن موجود ہے۔

مؤلفِ تذکرہ کی صراحت کے مطابق تذکرے کا آغاز یکم شعبان ۱۲۷۰ھ کو ہوا (دیباچۂ تذکرہ ص ۱۶) اور آخرِ شوّال ۱۲۷۱ھ میں اختتام پذیر ہوا (ص ۴۸۵)۔ اگر یہ فرض کرلیا جائے کہ مؤلف نے نسیمؔ کا حال ۱۲۷۱ھ میں لکھا، تو اُس صورت میں نسیم کا سالِ وفات ۱۲۶۵ھ (۴۹-۱۸۴۸ء) یا ۱۲۶۶ھ (۵۰-۱۸۴۹ء) قرار پائے گا۔

تذکرۂ آثار الشعرائے ہنود[۱] کے مؤلف نے نسیمؔ کے ترجمے میں گلستانِ سخن کی عبارت کا بڑا حصّہ نقل کرلیا ہے، مؤلف نے لکھا ہے:

"اور جو رائے مرزا قادر بخش صابرؔ..... کی اُن کے اور ان کے کارِ دست بستہ کی بابت ہے، وہ ہم یہاں لکھتے ہیں" (ص ۱۳۲)

لیکن نقلِ عبارت میں اِتنا تصرّف ہوا ہے کہ صورتِ حال بالکل بدل گئی ہے۔ گلستانِ سخن کے "پانچ چھے برس" اِس تذکرے میں "اکّیس بائیس برس" میں بدل گئے ہیں:

"اکّیس بائیس برس ہوئے کہ انیّس بیس برس کی عمر میں مثلِ نسیم و صبا کے دنیا سے گزر گیا" (آثار الشعرائے ہنود ص ۱۳۲)۔

گلستانِ سخن کی عبارت سے جس سنہ وفات کا تعیّن ہوتا ہے، وہ بجائے خود غلط ہے؛ صاحبِ تذکرہ نے اُس غلط کو، غلط تر کے درجے پر پہنچا دیا۔

مضامینِ چکبست[۲] میں "پنڈت دیا شنکر کول نسیم" کے عنوان سے ایک

---

[۱] مؤلفہ دیبی پرشاد بشاشؔ دحریق، خلفِ منشی نتھن لال بہجتؔ۔ یہ تذکرہ ۱۳۰۰ھ (۸۳-۱۸۸۲ء) میں مکمل ہوا۔ مادۂ تاریخِ تکمیل "مخزن الاشعار" ہے۔ ستمبر ۱۸۸۵ء مطبعِ رضوی دہلی میں چھپا۔ چھپنے کے وقت تک اضافے ہوتے رہے۔ اِس تذکرے کا ایک نسخہ ہارڈنگ لائبریری دہلی میں محفوظ ہے اور وہی پیشِ نظر ہے۔

[۲] یہ پنڈت برج نرائن چکبست لکھنوی کے مضامین کا مجموعہ ہے، جس کو انڈین پریس الٰہ آباد نے شائع کیا تھا۔ میرے سامنے اِس کی دو اشاعتیں ہیں: (بقیہ اگلے صفحے پر)

مضمون شامل ہے اور یہ اِس مجموعے کا پہلا مضمون ہے، جس کے متعلق عنوان کے ذیل میں یہ صراحت ملتی ہے کہ ۱۹۰۳ء میں رسالۂ کشمیر درپن میں شائع ہو چکا ہے۔ اِس صراحت سے اِس مضمون کا زمانۂ تحریر متعین کیا جا سکتا ہے، اِس مضمون میں چکبست نے لکھا تھا:

(بقیہ پچھلے صفحے کا) ایک ۱۹۲۷ء کی اور دوسری ۱۹۴۰ء کی؛ ان دونوں اشاعتوں میں ایسی کوئی صراحت نہیں جس سے یہ معلوم ہو کہ یہ مجموعہ پہلی بار کب شائع ہوا تھا۔ رسالۂ اردو بابت ۱۹۲۹ء کے پہلے شمارے میں اِس مجموعے پر تبصرہ شائع ہوا تھا، اُس سے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۲۸ء یا ۲۹ء میں پہلی بار شائع ہوا ہوگا۔ اِس مجموعے میں نسیم و گلزارِ نسیم سے متعلق تین مضمون ہیں: ایک تو یہی مضمون، یہ گویا نسیم و گلزارِ نسیم کے سلسلے کی پہلی تحریر ہے اُن کے قلم سے۔ اِس کے دو سال بعد جب ۱۹۰۵ء میں اُنھوں نے مثنوی کا نیا اڈیشن شائع کیا تو اُس پر ایک مفصل مقدمہ لکھا اور اِس پہلے مضمون کا اکثر حصّہ اُس مقدّمے میں شامل کر لیا۔ یہی مقدّمہ اِس مجموعۂ مضامین کا دوسرا مضمون ہے۔ تیسرا مضمون وہ ہے جو مولانا عبدالحلیم شرر کے اعتراضات کے جواب میں لکھا گیا تھا۔ اِسی سلسلے کے دو مضامین اور ہیں جو اِس مجموعے میں شامل نہیں، لیکن معرکۂ چکبست و شرر میں شامل ہیں۔ یہ دونوں مضامین بھی مولانا شرر کے جوابات پر مشتمل ہیں۔

یہ بات پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ جس وقت چکبست نے مثنوی گلزارِ نسیم کو اپنے معرکہ آرا مقدّمے کے ساتھ شائع کیا تھا، اُس وقت اُن کی عمر بائیس تیئیس سال کی تھی اور اُسی سال (۱۹۰۵ء میں) اُنھوں نے بی اے کی ڈگری حاصل کی تھی (بہارِ گلشنِ کشمیر جلدِ اوّل) اِس لحاظ سے یہ امر چنداں باعثِ تعجب نہیں کہ مقدّمے میں کہیں کہیں اعتدال کا دامن اُن کے ہاتھ سے چھوٹ گیا، جس کی بنا پر اُن کو شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ اور چوں کہ یہ اُن کے ابتدائی دور کا کام ہے، اِس لیے اِن مضامین میں سنین کی جو غلطیاں ہیں، (بقیہ اگلے صفحے پر)

"۱۸۱۱ء میں پیدا ہوئے ۔۔۔ اٹھائیس برس کی عمر میں یہ مثنوی تیار ہوئی ۔۔۔۔ گلزارِ نسیم کو شائع ہوئے چار برس گزرے تھے کہ باغِ جوانی پر اوس پڑ گئی ۔۔۔ ۱۸۴۲ء میں بتّیس سال کی عمر میں وفات پائی " (ص ۴ - ص ۱۸)

جیسا کہ لکھا جا چکا ہے، مثنوی گلزارِ نسیم کا سالِ طبع ۱۲۶۰ھ ہے۔ "گلزارِ نسیم کو شائع ہوئے چار برس گزرے تھے کہ باغِ جوانی پر اوس پڑ گئی" کا مطلب یہ ہوا کہ ۱۲۶۴ھ میں نسیم کا انتقال ہوا، جو ۴۸-۱۸۴۷ء کے مطابق ہے اور یہ اِسی مضمون میں خود اُن کے تحریر کردہ عیسوی سنہ سے بھی مختلف ہے اور اُن کے بعد کے بیانات سے بھی۔

یہ مضمون ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ۱۹۰۵ء میں اُن کی مرتّب کی ہوئی مثنوی گلزارِ نسیم شائع ہوئی[1]، اُس کے مقدّمے میں اُنھوں نے اِس سلسلے میں مختلف باتیں لکھیں:

(بقیہ پچھلے صفحے کا) اُن پر بھی زیادہ تعجب نہیں ہونا چاہیے۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ اِن مضامین کے بعد جن لوگوں نے نسیم و گلزارِ نسیم سے متعلق کچھ لکھا، اُن میں سے بیش تر نے چکبست کے مضامین ہی کو پیشِ نظر رکھا، بل کہ متعدد کتابوں میں تو در اصل چکبست ہی کی عبارتوں کو معمولی حذف و اضافے کے ساتھ شامل کر لیا گیا۔ مثال کے طور پر بہارِ گلشنِ کشمیر اور یادِ رفتگاں مولفۂ جگر بریلوی کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اِس طرح ہوا یہ کہ جس کے سامنے جو مضمون آ گیا، اُس نے اُسی مضمون کے سنین کو بلا تامّل لکھ دیا، اور اِس طرح مختلف کتابوں میں نسیم کا سالِ وفات مختلف ملتا ہے، ماخذ اِن سب کا چکبست کے یہی مضامین ہیں، جن میں اُنھوں نے مختلف سنین لکھے تھے۔

[1] یہ "مطبع جے نرائن ورما، خیالی گنج، لکھنؤ" میں چھپی تھی۔ شروع میں ۳۱ صفحے کا مقدّمہ مُرتّب ہے۔ پھر نئے ہندسے ڈالے گئے ہیں۔ ص ۷۶ تک مثنوی ہے۔ ص ۷۷ سے

(بقیہ اگلے صفحے پر)

"پچیس برس کی عمر میں یہ مثنوی تیار ہوئی ..... گلزارِ نسیم کو طبع ہوئے ایک برس گزرا تھا کہ باغِ جوانی پر اوس پڑ گئی۔ ہیضے کی بیماری نے دفعتاً خاتمہ کر دیا..... ۱۸۴۳ء میں تخمیناً بتیس سال کی عمر میں وفات پائی۔"

سالِ ولادت دونوں مضامین میں ۱۸۱۱ء ہے "پچیس برس کی عمر میں یہ مثنوی تیار ہوئی" کا مطلب یہ ہوا کہ مثنوی کا سالِ تصنیف ۱۸۳۶ء ہے، جو ۵۲-۱۲۵۱ھ کے مطابق ہے اور یہ کسی طرح قابلِ قبول نہیں، کیوں کہ مصنف کا کہا ہوا قطعہ تاریخ موجود ہے، جس سے سالِ تکمیل ۱۲۵۴ھ معلوم ہوتا ہے۔ "گلزارِ نسیم کو طبع ہوئے ایک برس گزرا تھا کہ باغِ جوانی پر اوس پڑ گئی" سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۶۱ھ میں نسیم کا انتقال ہوا ہوگا، کیوں کہ جیسا کہ شروع میں لکھا جا چکا ہے، مثنوی کا سالِ طبع ۱۲۶۰ھ ہے جو ۱۸۴۴ء کے مطابق ہے اس طرح سالِ وفات ۱۸۴۵ء ہوگا، اور یہ اُن کے درج کردہ عیسوی سنہ سے بھی مختلف ہے اور اُن کے پچھلے بیانات سے بھی۔

چکبست نے ایک اور مضمون میں ۱۲۶۰ھ کو سالِ وفات بتایا ہے۔ یہ مضمون اُن کے مجموعۂ مضامین میں شامل نہیں، ہاں معرکۂ چکبست و شرر میں موجود ہے۔ یہ

(بقیہ پچھلے صفحے کا) "انتخابِ دیوانِ نسیم" شروع ہوتا ہے جو ص ۹۲ پر ختم ہوتا ہے۔ کتابت و طباعت میں خاصا اہتمام ملحوظ رکھا گیا ہے۔ چکبست نے یہ صراحت کر دی ہے کہ اُنھوں نے اپنے متن کی بنیاد اوّلین اڈیشن، یعنی نسخۂ مطبوعۂ مطبع میر حسن رضوی پر رکھی ہے۔ مقابلہ کرنے پر معلوم ہوا کہ احتیاط و اہتمام کے باوصف متعدد مقامات پر متن اصل سے مختلف ہو گیا ہے۔ اِس میں حیرت کی بات یہ ہے کہ چکبست کے کسی معترض نے اِس طرف توجہ نہیں کی۔ غالباً اصل نسخے کی کم یابی اِس کا سبب بنی۔ دوسری بات یہ بھی ہے کہ یہ معرکہ آخر میں ادبی سے زیادہ شخصی بن گیا تھا۔ یہ اڈیشن بھی اب کم یاب ہے۔ رضا لائبریری، رام پور میں یہ اشاعت موجود ہے اور میں نے اُسی سے استفادہ کیا ہے۔

۵؎ مرتبہ "مرزا محمد شفیع شیرازی ثم لکھنوی" مطبوعۂ نول کشور پریس۔ مرتب کے الفاظ ہیں: "اِس مجموعے میں یہ التزام کیا ہے کہ "گلزارِ نسیم کی بحث کے متعلق جس قدر سنجیدہ مضامین دست یاب ہو سکے وہ شائع کر دیے ہیں"۔ چکبست اور شرر میں جو معرکہ ہوا تھا (بقیہ اگلے صفحے پر)

ثابت کرنے کے لیے کہ نسیمؔ اپنے بعض معاصرین سے پہلے ہی راہیِ ملکِ عدم ہو چکے تھے، اِس مضمون میں نسیمؔ اور اُن کے بعض معاصرین کے سنہ وفات درج کیے گئے ہیں۔ نسیمؔ کے سلسلے میں عاشق لکھنوی[1] کا ایک مصرعِ تاریخ درج کر کے، اُس کی سند پر لکھا ہے کہ ۱۲۶۰ھ میں اُن کا انتقال ہوا تھا۔ وہ مصرع یہ ہے:

کشیدہ "آہ" وبگفتہ "نسیمِ باغِ جناں"

معرکہ، چکبست وشرر (ص ۱۱۷)

لیکن حقیقت یہ ہے کہ قواعدِ تاریخ گوئی کے لحاظ سے اِس مصرعے سے ۱۲۶۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ مادۂ تاریخ "نسیمِ باغ جناں" ہے، جس میں سے "آہ" کے اعداد کا تخرجہ منظور ہے "نسیمِ باغِ جناں" سے ۱۲۶۷ برآمد ہوتے ہیں، اُن میں سے لفظِ "آہ"[2] کے

(بقیۂ صفحۂ سابق) اور جس میں اُس زمانے کے متعدد اہلِ قلم نے سنجیدگی یا غیر سنجیدگی کے ساتھ حصّہ لیا تھا، یہ اُس کی واحد دستاویز ہے۔ مرتّب نے زیادہ غیر سنجیدہ مضامین کو شامل نہیں کیا ہے، ہاں بہ طورِ نمونہ ایسے چند مضامین کے بعض نمونے حاشیوں میں یک جا کر دیے ہیں۔ میرے سامنے اِس کا وہ اڈیشن ہے جس پر "بارِ اوّل ۱۹۴۰ء" چھپا ہوا ہے مگر یہ صحیح نہیں۔ خاتمۂ کتاب کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کتاب پہلی بار مارچ ۱۹۱۳ء میں شائع ہوئی تھی۔

[1] چکبستؔ نے یہ صراحت نہیں کی ہے کہ یہ کون سے عاشق ہیں۔ لیکن قیاس یہ کہتا ہے کہ چکبست کی مراد مرزا محمد مرتضیٰ عرف چھجو بیگ عاشق لکھنوی سے ہوگی۔ یہ اودھ پنچ کے معروف نامہ نگار تھے اور "ستم ظریف" کے نام سے لکھا کرتے تھے۔ مضامینِ چکبست میں ان پر ایک چھوٹا سا مضمون بھی موجود ہے۔ یہ مرزا اچھو بیگ کے لڑکے اور نسیمؔ دہلوی کے شاگرد تھے (شعلۂ جوّالہ) متوفی: ۱۸۹۳ء، ۱۳۱۱ھ (تاریخِ لطیف قلمی، کتاب خانۂ رام پور)

[2] قواعدِ تاریخ گوئی کے لحاظ سے الفِ ممدودہ کا ایک ہی عدد لیا جائے گا۔ تفصیل کے لیے دیکھیے جلالؔ لکھنوی کا رسالہ افادۂ تاریخ۔ امیرؔ مینائی نے (بقیہ اگلے صفحے پر)

چھٹے عدد نکال دیے جائیں تو ۱۲۶۱ بچیں گے اور یہی دراصل نسیمؔ کا صحیح سالِ وفات ہے۔ اس کی تائید رشکؔ لکھنوی کے کہے ہوئے قطعۂ تاریخ سے بھی ہوتی ہے۔ رشکؔ کے مجموعۂ دواوین[ئے] میں قطعۂ تاریخِ وفاتِ نسیمؔ موجود[ئے] ہے، جس سے یہی سنہ (۱۲۶۱) نکلتا ہے:

(بقیہ پچھلے صفحے کا) امیر اللغات میں لکھا ہے: "... قاعدۂ جمل میں ایک ہی عدد اس کا لیا جاتا ہے اور بعض مورخین نے خال خال جو اس الف کے دو عدد لیے ہیں ..... یہ مشرب نہایت ضعیف اور ضرورتِ تاریخ اس کا منشا ہے" (امیر اللغات ص ۱۰) قدیم املا کے مطابق "آ" کو "اا" لکھا جا سکتا ہے اور اُس صورت میں "اا" کے سات عدد دیے جا سکتے ہیں، مگر یہ خاص صورت ہے، عموماً "آ" کے چھٹے عدد لیے جاتے ہیں اور جب تک اس کا ثبوت موجود نہ ہو کہ کسی ضرورت سے الفِ ممدودہ کے دو عدد مراد لیے گئے ہیں، اُس وقت تک یہی سمجھا جائے گا کہ ایک ہی عدد لیا گیا ہے۔ یہاں بھی یہی صورت ہے۔ چوں کہ رشکؔ کی کہی ہوئی تاریخ موجود ہے، جس سے ۱۲۶۱ ہی برآمد ہوتے ہیں، اس بنا پر عاشقیؔ کے مصرعے میں بھی الفِ ممدودہ کا ایک ہی عدد شمار کیا جائے گا۔

[ئے] رشکؔ کے دو دیوان ایک ہی مجلد میں اُن کی زندگی ہی میں ۱۲۶۳ھ شائع ہوئے تھے۔ ایک دیوان خاص میں ہے، دوسرا حاشیے پر۔ ایک کا نام نظم مبارک ہے اور دوسرے کا نظمِ گرامی۔ یہ تاریخی نام ہیں، جن سے سنینِ ترتیبِ دواوین بالترتیب ۱۲۵۳ھ اور ۱۲۶۱ھ معلوم ہوتے ہیں۔ تیسرا دیوان جو اُن کی زندگی ہی میں مرتب ہو چکا تھا (دیباچہ نفس اللغۃ) شائع نہیں ہو سکا۔ اس کا ایک نسخہ پاکستان میں ہے اور ایک آزاد لائبریری علی گڑھ میں (حواشیِ تذکرۂ ابنِ امین اللہ طوفان ص ۴۴)۔

[ئے] دیوانِ رشکؔ میں بہ ذیلِ تاریخ یہ صراحت نہیں کہ یہ کون سے نسیمؔ ہیں۔ صرف تخلص ہے نام مذکور نہیں، لیکن سارے قیاسات اس کے مؤید ہیں کہ یہ گلزارِ نسیم والے نسیمؔ کا قطعۂ تاریخ ہے۔ اور باتوں کے علاوہ بڑی بات یہ ہے کہ لکھنؤ میں اُس عہد میں نسیمؔ دہلوی کے سوا اور کوئی معروف یا قابلِ ذکر شاعر اس تخلص کا نہیں تھا (بقیہ اگلے صفحے پر)

حسرت ویاس ہوائے دنیا — برد نسیم زہیفہ ہے ہے
بزمِ مشاعرہ بود دوشنیدم — مُرد نسیم زہیفہ ہے ہے
فوراً مصرعِ مادّہ گفتم — "مُرد نسیم زہیفہ ہے ہے"

۱۲۱۶ھ

اِس طرح یہ مسلّم ہو جاتا ہے کہ ۱۲۶۱ھ (مطابق ۱۸۴۵ء) نسیم کا سالِ وفات ہے۔ نسیم کا سالِ ولادت ۱۸۱۱ء ہے جو ۱۲۲۶ھ کے مطابق ہے۔ یہ چکبست کا قول ہے۔ چوں کہ اِس سلسلے میں کوئی اِس سے قدیم ماخذ ہمارے سامنے نہیں اور مضامینِ چکبست میں بھی اِسی سنہ کو بلا اختلاف متعدد جگہ لکھا گیا ہے؛ اِس لیے بہ ظاہر اِس کو درست ماننے میں تامّل نہیں ہونا چاہیے۔ اِس لحاظ سے انتقال کے وقت اُن کی عمر چونتیس۳۴ پینتیس۳۵ سال ہوگی۔ (زمانۂ ولادت کے سلسلے میں تذکرۂ گلستانِ سخن کی عبارت سے جو کچھ مترشّح ہوتا ہے، وہ کسی طرح قابلِ قبول نہیں ہو سکتا، اِس لیے اُس کو نظرانداز کیا جاتا ہے)۔

مثنوی کا سالِ تکمیل ۱۲۵۴ھ ہے، اِس لیے اختتامِ مثنوی کے وقت نسیم کی عمر تقریباً اٹھائیس برس کی ہوگی۔ مثنوی کا سالِ طبع ۱۲۶۰ھ ہے، اِس حساب سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مثنوی شائع ہونے کے تقریباً ایک سال بعد اُن کا انتقال ہوگیا۔ چوں کہ کسی واقعے کے ضمن میں تاریخ اور مہینے کا علم نہیں، اِس لیے یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ تاریخ اور مہینا معلوم ہو جانے کی صورت میں اِن تعیّنات میں چند ماہ کا یا اِس سے کچھ زیادہ فرق رونما ہو جائے۔ مثلاً یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ مثنوی چھپنے کے ایک سال

(بقیہ پچھلے صفحے کا) اور نسیم دہلوی اِس کے بہت بعد مرے ہیں۔ نسیم دہلوی کا سالِ وفات ۱۲۸۲ھ ہے (دیباچۂ دیوانِ نسیم موسوم بہ دفترِ فکرِ فرخ، نوشتۂ امیراللہ تسلیم)۔ چکبست نے بھی اِس کا ذکر کیا ہے کہ ہیضے کی بیماری جان لیوا ثابت ہوئی اور عاشق لکھنوی کا قطعۂ تاریخ موجود ہے، جس سے یہی سنہ نکلتا ہے؛ اِس بنا پر کسی شک کے بغیر اِس کو تسلیم کیا گیا ہے۔

اور چند ماہ بعد اُن کا انتقال ہوا ہو۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ مدّت ایک سال سے کم ہو۔

چکبست نے ایک مضمون میں ۱۸۴۲ء، دوسرے مضمون میں ۱۸۴۳ء اور تیسرے مضمون میں ۱۲۶۰ھ سالِ وفات لکھا ہے؛ بعد کے لکھنے والوں کا ماخذ بالعموم چکبست کے یہی مضامین ہیں، اِس لیے بعض کتابوں میں نسیم کا سالِ وفات ۱۸۴۲ء ملتا ہے (مثلاً بہارِ گلشنِ کشمیر) بعض میں ۱۸۴۳ء (مثلاً: یادِ رفتگاں[۲]، مولفہ جگر بریلوی۔ مرآۃ الشعرا[۳]، مولفہ محمد یحییٰ تنہا) اور بعض میں ۱۲۶۰ھ (مثلاً: تاریخِ ادبِ اردو[۴] مولفہ رام بابو سکسینا)۔ البتہ چند اندراجات اِس سے مستثنا ہیں۔

۱؎ یہ "تذکرۂ شعرائے کشمیری پنڈتاں" ہے، پنڈت برج کشن کول بیخبر اور پنڈت جگ موہن ناتھ رینا شوق کا مرتّب کیا ہوا۔ دو ضخیم جلدوں میں شائع ہوا ہے۔ پہلی جلد میں بہ قولِ مرتّب ۱۸۵ شاعروں کا ذکر ہے اور دوسری جلد میں ۱۹۴ شعرا کا تذکرہ ہے۔ پہلی جلد انڈین پریس الہ آباد سے ۱۹۳۱ء میں شائع ہوئی تھی اور دوسری جلد اسی پریس سے ۱۹۳۲ء میں چھپی تھی۔

۲؎ مولفہ شیام موہن لال جگر بریلوی۔ اس میں ۲۴ ہندو اہلِ قلم کا حال یک جا کر دیا گیا ہے۔ اِن میں دو نثر نگار ہیں اور باقی شاعر۔ سالِ طبع یا تالیف درج نہیں، لیکن ایک مقدمہ نگار کے مقدمے کے آخر میں ۱۰ر نومبر ۱۹۴۳ء درج ہے، اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ کل صفحات ۳۰۶۔ حالات کے ذیل میں تحقیق سے کم کام لیا گیا ہے اور مولف کا اندازِ نظر سراسر جذباتی ہے۔ مطبوعہ مطبع انوارِ احمدی لکھنؤ۔

۳؎ مطبوعہ الکٹرک پریس لاہور۔ سالِ طبع یا سالِ تالیف مذکور نہیں۔ البتہ مقدمۂ مولف میں درج ہے کہ ۱۹۳۰ء سے اس کی ترتیب کا آغاز ہوا۔ اور مقدمے کے آخر میں ۳۰ر دسمبر ۱۹۴۵ء ثبت ہے۔ یہ کتاب بہت سے اغلاط کا گنجینہ ہے اور بہ حیثیتِ تاریخِ ادب معمولی کتاب ہے۔

۴؎ مترجمۂ عسکری صاحب مرحوم میرے سامنے اِس کا چوتھا اڈیشن ہے، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ۔

انتخابِ زرّیں[1] میں سالِ وفات ۱۸۰۶ء لکھا ہوا ہے۔ نظامی بدایونی نے قاموس المشاہیر[2] میں اور عبدالشکور شیدا نے بیاضِ سخن[3] میں یہی سنہ لکھا ہے۔ قاموس المشاہیر کی تکمیل سے سال بھر پہلے ہی انتخابِ زرّیں، نظامی صاحب کے اہتمام سے اُنھی کے مطبع میں چھپا تھا؛ اِس بنا پر میرا قیاس ہے کہ نظامی صاحب نے یہ غلطی اِسی انتخاب سے مستعار لی اور صاحبِ بیاضِ سخن نے اِن میں سے کسی ایک سے۔

---

[1] مرتبہ سر راس مسعود۔ یہ دراصل شعرا کا انتخاب ہے، لیکن چوں کہ انتخابِ کلام سے پہلے چند سطریں شاعروں سے متعلق بھی لکھ دی گئی ہیں، اِس لیے تذکرے کا سا انداز پیدا ہو گیا ہے۔ میرے سامنے اِس کا پانچواں اڈیشن ہے۔ ناشر کی صراحت کے بہ موجب پہلا اڈیشن ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا تھا۔ سارے اڈیشن نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوئے ہیں۔ مقدمۂ مرتّب کے آخر میں ۶ر اگست ۱۹۲۱ء درج ہے، اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ اگست ۲۱ء تک اِس کی ترتیب مکمّل ہو چکی تھی، اور اُسی سال شائع ہو گیا تھا۔

[2] یہ کتاب دو جلدوں میں ہے۔ مرتّب کی صراحت کے مطابق پہلی جلد کا مسوّدہ ۱۹۲۲ء میں حوالۂ پریس کیا گیا تھا۔ (خاتمۂ جلدِ دوم) ۱۹۲۴ء میں پہلی جلد اور ۱۹۲۶ء میں دوسری جلد شائع ہوئی۔ دونوں جلدیں نظامی پریس بدایوں میں چھپی تھیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر یہاں اِس کتاب کے متعلق عرشی صاحب کی رائے درج کر دی جائے، موصوف نے لکھا ہے: "یہ دراصل مسٹر بیل کی انگریزی کتاب موسومہ بہ "این اورینٹیل بایوگریفیکل ڈکشنری" پر مبنی ہے، اِس لیے اِس کی ترتیب وغیرہ میں وہ تمام کوتاہیاں موجود ہیں جو بیل سے سرزد ہوئی تھیں۔ کچھ اسما اور معلومات دوسری کتابوں سے بھی بڑھا دیے گئے ہیں" (مقدمۂ دستور الفصاحت ص ۱۱۲)۔

[3] اصل میں یہ منتخب اشعار کا مجموعہ ہے۔ چوں کہ اجمالاً شعرا کے حالات بھی لکھ دیے گئے ہیں، اِس لیے تذکرے والی بات پیدا ہو گئی ہے۔ میرے پیشِ نظر اِس کتاب کا جو نسخہ ہے، اُس کا سرورق غائب ہے۔ عرشی صاحب نے لکھا ہے کہ مولّف نے اِس کو ۱۳۵۵ھ (۱۹۳۶ء) میں حیدرآباد دکن سے شائع کیا تھا۔ (مقدمۂ دستور الفصاحت ص ۱۱۶)۔

اِس سے زیادہ عجیب بات یہ ہے کہ خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی نے اپنی تالیف ہندو شعرا[1] میں ۱۸۶۴ء کو نسیم کا سالِ وفات لکھا ہے۔

سال ولادت کے سلسلے میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ رام بابو سکسینا کی کتاب تاریخ ادبِ اردو (مترجمہ عسکری صاحب) میں نسیم کا سالِ ولادت ۱۲۲۷ھ لکھا ہوا ہے جو ۱۸۱۲ء کے مطابق ہے۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کی کتاب لکھنؤ کا دبستانِ شاعری[2] میں بھی یہی سنہ ملتا ہے۔ اِس کے دو اڈیشن شائع ہوئے ہیں اور دونوں میں ۱۲۲۷ھ، ۱۸۱۲ء لکھا ہوا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ابو اللیث صاحب نے یہ سنہ سکسینا صاحب کی کتاب سے نقل کیا ہے۔ سکسینا صاحب نے حسبِ معمول اپنے ماخذ کا حوالہ نہیں دیا، نہ ابو اللیث صاحب نے اِس کی ضرورت سمجھی۔ چکبست کے درج کردہ سنہِ ولادت ۱۸۱۱ء کے بجائے ۱۸۱۲ء کو تسلیم کرنے کے لیے اِس سے قدیم سند درکار ہے۔ جب تک چکبست کے درج کردہ سنہ کے خلاف کوئی قابلِ قبول شہادت نہ ملے، اُس وقت تک اُسی کو صحیح سمجھا جائے گا۔

ابو اللیث صاحب کی کتاب میں دو اور محلِ نظر مقامات بھی ہیں: (۱) کتاب کی

---

[1] پہلی بار جنوری ۱۹۳۱ء میں نامی پریس لکھنؤ میں چھپی تھی۔ سالِ ترتیب مذکور نہیں، البتہ مولف نے مقدمے میں لکھا ہے کہ "یہ تذکرہ ابتدائے زبانِ اردو سے ۱۹۳۰ء تک کا ہے"۔ معمولی کتاب ہے۔

[2] یہ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کا تحقیقی مقالہ ہے جس پر اُن کو پی۔ایچ۔ ڈی کی ڈگری ملی تھی۔ پہلی بار بہ سلسلۂ مطبوعاتِ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ ۱۹۴۴ء میں شائع ہوا تھا۔ دوبارہ مولف کی نظرِ ثانی اور اضافوں کے ساتھ اردو مرکز لاہور نے اِس کو شائع کیا ہے۔ اِس پر سنہِ اشاعت درج نہیں، البتہ مقدمۂ مصنف کے آخر میں اکتوبر ۱۹۵۵ء درج ہے، اِس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مقالہ جس بے احتیاطی کے ساتھ لکھا گیا تھا، نظرِ ثانی بھی اُسی بے احتیاطی کے ساتھ کی گئی ہے۔

پہلی اشاعت میں مثنوی گلزارِ نسیم کا سالِ ترتیب ۱۲۵۴ھ ۱۸۳۸ء لکھا ہوا ہے۔ ہجری سنہ بالکل صحیح ہے، لیکن دوسری اشاعت میں ۱۲۵۶ھ ۱۸۳۸ء ملتا ہے۔ چوں کہ عیسوی سنہ دونوں اشاعتوں میں ایک ہے، اِس بنا پر ۱۲۵۶ھ کو ظاہرا کتابت کی غلطی ماننا چاہیے۔ (۲) دوسری غلطی (جو آج کل عام طور سے پائی جاتی ہے) یہ ہے کہ اُنھوں نے سالِ ترتیب ۱۲۵۴ھ ۱۸۳۸ء لکھا ہے۔ چوں کہ یہ معلوم نہیں کہ مثنوی کی تکمیل ۱۲۵۴ھ کے اوائل میں ہوئی یا اواخر میں؛ اس لیے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ عیسوی سنہ ۱۸۳۸ ہو گا یا ۱۸۳۹، کیوں کہ ۱۲۵۴ھ میں ماہِ شوّال کے وسط سے ۱۸۳۹ء کا آغاز ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر جب تک کہ تاریخ اور مہینا نہ معلوم ہوں، یہ ضروری ہے کہ دونوں سنہ لکھے جائیں۔

اِس بحث کے بعد ضمناً بعض اور باتوں کا ذکر کیا جاتا ہے۔

(۱) تذکرۂ آثار الشعراے ہنود کے مؤلف نے نسیمؔ کے ترجمے میں گلزارِ نسیم اور سحر البیان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اور بعض بعض اصحاب دونوں ہی کو لاجواب بتاتے ہیں مگر مرزا غالبؔ نے جو راے اِس بارے میں دی ہے، وہ بہت اچھی ہے انصاف یہ ہے کہ خوب انصاف کی کہی ہے۔ یعنی کسی نے غالبؔ سے پوچھا تھا کہ دونوں میں کون بہتر ہے تو انھوں نے فرمایا کہ مثنویِ میر حسن فصاحت است و گلزارِ نسیم بلاغت" (ص ۱۳۲)۔

غالبؔ سے جو قول منسوب کیا گیا ہے، وہ صحیح نہیں معلوم ہوتا، عبارت کی نامعقولیت مزید براں۔ مجھے باوصفِ تلاش غالبؔ کی کسی ایسی راے کا پتا نہیں چلا۔ میں نے مولانا امتیاز علی خاں صاحب عرشیؔ سے دریافت کیا، موصوف نے بھی اِسی راے کا اظہار کیا۔ عرشیؔ صاحب نے میرے عریضے کے جواب میں تحریر فرمایا:

"مثنوی میر حسن اور گلزارِ نسیم کے سلسلے میں غالبؔ کے نام سے

جو قول آپ نے تحریر فرمایا ہے، میں نے کہیں غالب کے یہاں نہیں پایا، نہ کسی ایسے راوی کی سند سے سنا جو غالب کا قول نقل کرنے میں مستند مانا جاتا ہو۔ پھر جیسا کہ آپ نے خود تحریر فرمایا ہے، کوئی پڑھا لکھا اس انداز پر لفظِ فصاحت و بلاغت کو استعمال بھی نہیں کرتا"

(مکتوبِ عرشی صاحب)

(۲) نساخ نے اپنے تذکرے میں نسیم کے متعلق لکھا ہے:

" اپنے مذہب کو ترک کر کے مشرف بہ اسلام ہوئے تھے"۔

(سخنِ شعرا ص ۵۱۸)۔

مولفِ شمیمِ سخن[1] نے بھی یہی لکھا ہے:

" سنا جاتا ہے کہ مذہبِ آبائی کو ترک کر کے مشرف بہ اسلام ہوئے تھے" (شمیمِ سخن ص ۲۳۸)۔

یہ محض پادر ہوا بات معلوم ہوتی ہے، کیوں کہ اِس کا کوئی قابلِ قبول ثبوت موجود نہیں۔ چکبست نے بھی اِس الزام کا ذکر کیا ہے لیکن اِسے قابلِ اعتنا نہیں سمجھا، وہ لکھتے ہیں: " ایک تذکرہ نویس صاحب فرماتے ہیں کہ نسیم مشرف بہ اسلام تھے، اس کا جواب مجھے نہیں آتا۔ خیر یہ تو پُرانے زمانے کے لوگوں کی طباعی ہے" (مضامینِ چکبست ص ۱۳۹) میرا خیال ہے کہ چکبست کا اشارہ نساخ ہی کی طرف ہے۔ اِس سے پہلے مولوی سید احمد دہلوی اپنے لغت فرہنگِ آصفیہ کی چوتھی جلد میں نساخ ہی کا حوالہ دے کر اسے مشکوک لکھ چکے تھے۔ اُنھوں نے لفظِ " نسیم" کے ذیل میں دیا شنکر نسیم کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

" بہ قولِ صاحبِ تذکرۂ سخنِ شعرا مسلمان ہوگئے تھے لیکن اُس

---

[1] تالیفِ مولوی عبدالحی صفا بدایونی۔ مولف کی صراحت کے مطابق یہ تذکرہ ۱۲۸۹ھ (۱۸۷۲ء) میں تکمیل کو پہنچا تھا۔

دقت کا نام نہ لکھنے سے یہ امر قابلِ تامل ہے" (فرہنگِ آصفیہ جلدِ چہارم ص ۵۶۲)۔

جواہرِ سخن[۱] کے مولف نے بھی اِس الزام کے پایۂ تحقیق تک نہ پہنچنے کا ذکر کیا ہے:

"مشہور ہے کہ اپنا مذہب ترک کر کے مسلمان ہو گئے تھے، لیکن یہ امر پایۂ تحقیق کو نہیں پہنچا" (جواہرِ سخن، جلدِ سوم، ص ۶۰۳)۔

میرا قیاس ہے کہ اِس الزام کا جن لوگوں نے ذکر کیا ہے، اُن سب کا ماخذ نسّاخ ہی کا تذکرہ ہے۔ اور اِس تبدیلیِ مذہب کے بہتان کی بھی وہی حیثیت ہے جو اُس الزام کی تھی کہ آتشؔ نے خود مثنوی کہہ کر اپنے شاگرد کے حوالے کر دی۔

(۳) انجمن ترقیِ اردو نے خطباتِ گارساں دتاسی کا جو اردو ترجمہ شائع کیا تھا (سالِ طبع ۱۹۳۵ء) اُس کے ص ۱۵۶ پر نسیم و گلزارِ نسیم کے متعلق یہ عبارت ملتی ہے:

"گل بکاولی کا قصہ بہت ہی دل فریب ہے۔ اس میں ہندی تعلیم و عقائد کو قرآن کی تعلیم میں سمویا ہے۔ یہ ہندوستانِ جدید کی بہت بڑی خصوصیت ہے۔ اس قصے کو ایک تو نہال چند نے لکھا ہے جس میں نثر

---

[۱] ہندستانی اکیڈمی الٰہ آباد کی فرمایش پر مولوی محمد مبین چڑیاکوٹی نے اردو شاعری کی مختلف اصناف کا ایک طویل انتخاب مرتب کیا تھا اِس نام سے۔ جلدِ اوّل کے دیباچہ نگار ڈاکٹر تاراچند کی صراحت کے مطابق شعری انتخاب چھے جلدوں پر مشتمل ہے، لیکن میری نظر سے صرف پہلی چار جلدیں گزری ہیں۔ ہر جلد پر کسی معروف شخص نے نظرِ ثانی کی ہے۔ اِس تیسری جلد پر نظرِ ثانی کا فرض مرحوم اثر لکھنوی نے انجام دیا تھا۔ تیسری جلد پر سالِ طبع درج نہیں، البتہ پہلی جلد ۱۹۳۳ء میں دوسری ۱۹۳۵ء میں اور چوتھی ۱۹۳۹ء میں چھپی تھی۔ یہ اگرچہ شعری انتخاب ہے، لیکن مرتب نے ہر شاعر کے مختصر سے حالات بھی لکھ دیے ہیں۔

اور نظم ملی ہوئی ہے۔ نسیم نے اسے گلزارِ نسیم کے نام سے منظوم کیا ہے۔ یہ نسیم آگرہ کالج میں پروفیسر تھے“ (خطباتِ گارساں دتاسی ص ۱۵۶)

اِس عبارت کا جزوِ اوّل کہ قصّۂ گل بکاولی میں قرآنی تعلیمات کو ہندی تعلیم میں سمویا گیا ہے، محلِّ نظر ہے۔ نسیم کی مثنوی میں اِس عنصر کا وجود نہیں۔ ہاں نہال چند لاہوری کے نثری ترجمے مذہبِ عشق[1] کی متعدّد داستانوں کے آخر میں ایسی عبارتیں ہیں جن میں متصوّفانہ پیرایے میں کچھ باتیں کہی گئی ہیں۔ اِن باتوں کا تعلق تصوّف کی تعلیمات سے ہے، قرآنی تعلیمات سے براہِ راست اُن کا تعلّق نہیں۔ گلِ بکاولی کے قصّے میں ہند ایرانی داستانی عناصر کی کارفرمائی ہے اور ایک دو باتیں اسلامی قصص کا چربہ معلوم ہوتی ہیں اور بس۔ قرآنی تعلیمات سے اِسے کچھ علاقہ نہیں۔

رہا دوسرا جز کہ نسیم آگرہ کالج میں پروفیسر تھے؛ تو یہ غلطِ محض ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی گلزارِ نسیم، دتاسی کی نظر سے گزری ہی نہیں، اُس نے صرف مذہبِ عشق کو دیکھا اور یہ فرض کرلیا کہ مذہبِ عشق میں جو کچھ ہے، وہ سب گلزارِ نسیم میں بھی موجود ہوگا۔

(۴) چکبست نے جب یہ مقدّمہ لکھا تھا، اُس وقت اُن کی عمر بائیس تیئیس سال کی تھی، اِس عمر میں اگر عبارت میں جذباتیت اور اُس کے اثر سے مبالغہ پسندی ہو تو غلط ہونے کے باوجود چنداں قابلِ تعجّب نہیں۔ مقدّمے میں اِس کی مثالیں موجود ہیں بل کہ یہ حقیقت ہے کہ چکبست نے اِسی جذبے سے سرشار ہوکر کچھ ایسی باتیں

---

[1] نہال چند لاہوری نے ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی فرمایش پر عزّت اللہ بنگالی کے لکھے ہوئے فارسی قصّۂ تاج الملوک و گل بکاولی کا بعض ترمیموں کے ساتھ اردو میں ترجمہ کیا تھا مذہبِ عشق کے نام سے، جس سے سالِ تکمیل ۱۲۱۷ھ نکلتا ہے۔ میرے سامنے وہ نسخہ ہے جسے مجلسِ ترقّیِ ادب لاہور نے شائع کیا ہے۔ اِس کا پہلا اڈیشن ایشیاٹک سوسائٹی لائبریری کلکتہ میں محفوظ ہے اور وہیں میں نے اُسے دیکھا تھا۔

لکھ دیں جن کا صحت سے تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ مثلاً نسیم کے معرکے ناسخ اور بعض دوسرے شعرا سے۔ میرا خیال ہے کہ اِن معرکوں کی حیثیت یا تو ذہنی اختراع کی ہے یا یہ غیر معتبر روایتوں پر مبنی ہیں۔

اُن کی مبالغہ پسندی کا اندازہ صرف ایک بات سے لگایا جا سکتا ہے: گلزارِ نسیم کی زبان مستند ہے، اِس کے ثبوت میں وہ لکھتے ہیں:

"۔۔۔۔ گلزارِ نسیم کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی زبان ہے۔ لکھنؤ کے مشہور و معروف شاعر منشی امیر احمد صاحب مینائی نے امیر اللغات میں زبان و محاورے کی بحث میں گلزارِ نسیم کے سیکڑوں شعر سند کے طور پر پیش کیے ہیں۔" (مضامینِ چکبست ص ۱۷۸)۔

"سیکڑوں شعر" بڑا مبالغہ ہے۔ امیر اللغات کے پہلے حصّے میں سند کے اشعار دوسری جلد کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ دوسرے حصّے کے آغاز ہی میں مولّف نے اِس کی صراحت کر دی ہے کہ اِس حصّے میں "اشعارِ مثالیہ بہت کم دیے ہیں" (امیر اللغات حصّہ دوم ص ۱۸) پہلا حصہ ۳۱۷ صفحات پر مشتمل ہے اور اِس میں گلزارِ نسیم کے کل ۵۷ شعر بہ طورِ سند آئے ہیں (شمار میں ایک دو شعروں کی غلطی ممکن ہے)۔ دوسرے حصّے کا کیا حال ہے، اُس کا اندازہ اِس سے کیا جا سکتا ہے کہ شروع کے پچاس صفحوں میں صرف تین شعر ملتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ دونوں حصّوں میں ملا کر سو شعر بھی بہ مشکل آئے ہوں گے۔ امیر اللغات کا دوسرا حصہ ۳۲۵ صفحات پر مشتمل ہے۔

(۵) نامناسب نہ ہوگا اگر اِسی سلسلے میں جلیلؔ مانکپوری کے ایک قول کا بھی ذکر کر دیا جائے جو امیر اللغات ہی سے متعلّق ہے اور چکبست کے درج کردہ بعض افسانوں کی طرح صحت سے دور ہے معرکۂ چکبست و شرر میں حصّہ لیتے ہوئے اُنھوں نے اپنے مضمون میں لکھا تھا:

"امیر اللغات میں جس کتاب کا شعر لکھا گیا ہے، خواہ دیوان ہو یا مثنوی یا مرثیہ یا قصائد، سلام، اُس کے ساتھ مصنّف کا تخلّص لکھا گیا،

مگر بہ خلاف اِس کے گلزارِ نسیم کا شعر جہاں دیا ہے، وہاں گلزارِ نسیم لکھا ہے، نسیم نہیں لکھا۔ یہ بھی دلیل قوی اس کی ہے کہ صاحبِ امیر اللغات کے نزدیک گلزارِ نسیم نسیمؔ کی تصنیف نہ تھی"۔

(معرکۂ چکبست و شرر ص ۱۹۲)

جلیل کا یہ لکھنا تو صحیح ہے کہ امیر اللغات میں گلزارِ نسیم کے اشعار جہاں جہاں سند میں آتے ہیں، عموماً وہاں اُن کے ساتھ لفظ گلزارِ نسیم آیا ہے۔ لیکن اِس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ امیرؔ مینائی اِس کو نسیمؔ کی تصنیف ہی نہیں مانتے ہیں، درست نہیں۔ کیوں کہ کم از کم ایک جگہ اسی لُغت میں امیرؔ مینائی نے نہایت واضح طریقے سے گلزارِ نسیم کو نسیمؔ کی تصنیف بتایا ہے۔ "آج کدھر سے چاند نکلا" کے ذیل میں اُنھوں نے لکھا ہے:

"اور نسیمؔ لکھنوی نے گلزارِ نسیم میں چاند کی جگہ خورشید بھی کہا ہے: طالع سے کیے تھی ایسی امّید: نکلا ہے کدھر سے آج خورشید"

(امیر اللغات، حصّۂ اول، ص ۶۵)

اِس واضح قول کے بعد یہ کہنا کہ امیرؔ مینائی اِسے نسیمؔ کی تصنیف نہیں سمجھتے تھے، بڑی زیادتی ہے۔ امیر اللغات میں بہت سے مقامات پر ایسا ہوا ہے کہ مثالیہ فقروں کے ساتھ صرف کتاب کا نام لکھ دیا گیا ہے، مصنّف کا نام نہیں لیا گیا۔ مثلاً صفحہ ۲۶ پر فسانۂ عجائب کی سند مذکور ہے لیکن سرورؔ کا نام نہیں آیا۔ یا صفحات ۱۲۹، ۱۴۴، ۱۵۰ پر عودِ ہندی سے کلمات منقول ہیں اور مصنّف کا نام نہیں لکھا گیا۔ نسیمؔ کے سلسلے میں میرا خیال یہ ہے کہ اِس لُغت میں نسیمؔ[1] دہلوی کے بہت سے اشعار سند

---

[1] اصغر علی خاں نسیمؔ، خلفِ نوّاب آقا علی خاں دہلوی، تلمیذِ مومنؔ، متوفّی: ۱۲، رمضان ۱۲۸۲ھ (دیباچۂ دیوانِ نسیمؔ موسوم بہ دفترِ شگرف، نوشتۂ تسلیمؔ لکھنوی تلمیذِ نسیمؔ۔

میں منقول ہیں اور ہر جگہ صرف نسیم لکھا گیا ہے۔ غالباً التباس سے بچنے کے لیے نسیم لکھنوی کے اشعار کے ساتھ مثنوی گلزارِ نسیم لکھا گیا ہے۔

(۶) یہ حقیقت ہے کہ چکبست کی بیش تر توجہ مقدمے پر مبذول رہی، جس میں مبالغے، جانب داری اور انتہا پسندی کا رنگ تیز ہو گیا ہے۔ اِس شغف نے اُن کو اصل متن کی تصحیح کی طرف کما حقہٗ متوجہ نہیں ہونے دیا، جس کے نتیجے میں اُن کا مرتب کیا ہوا متن بہت سی اہم غلطیوں کا ہدف بن گیا۔ اِن میں سے بعض غلطیاں ایسی ہیں جنھوں نے مستقلاً غلط فہمی پیدا کر دی۔ میں یہاں بہ طورِ مثال صرف ایک ایسی غلطی کا ذکر کرتا ہوں۔

چکبست نے اِس کی صراحت کر دی ہے کہ اُنھوں نے اِس نئے اڈیشن میں یاے معروف و مجہول کا امتیاز ملحوظ رکھا ہے۔ (مضامینِ چکبست ص ۲۱۵) جب کہ پُرانے اڈیشن (طبعِ اول) میں ایسا نہیں ہے۔ لیکن ایک جگہ بے احتیاطی یا کسی اور وجہ سے یہ امتیاز ملحوظ نہیں رہ سکا ہے اور اُس سے ایک مستقل غلطی کا اضافہ ہو گیا۔ مثنوی گلزارِ نسیم کے پُرانے یعنی پہلے اڈیشن میں یہ شعر اِس طرح چھپا ہوا ہے:

"صاد آنکھوں کی دیکھ کر پسر کی ¹ بینائی کے چہرے پر نظر کی"

چکبست کے مرتبہ نسخے میں بھی یہ شعر بالکل اِسی طرح چھپا ہے۔ یہ شعر جس طرح چھپا ہے، اُس کی بنا پر حرفِ صاد کی تانیث ظاہر ہوتی ہے۔ یہ شعر بھی ہدفِ اعتراض بنا تھا، لیکن اِس تذکیر و تانیث کی بنا پر نہیں بل کہ دوسرے مصرعے کی بنا پر؛ اِس وجہ سے اِس شعر کی تکرار ہوئی ہے چکبست کے مضامین میں بھی اور دوسروں کے مضامین میں بھی، اور ہر جگہ پہلے مصرعے میں "صاد آنکھوں کی" ملتا ہے۔ مولفین فرہنگِ آصفیہ، نور اللغات، ارمغانِ ² احباب و رشحاتِ ³ صفیر نے نسیم کے

---

¹ پہلا مصرع اِس طرح ہونا چاہیے تھا: صاد آنکھوں کے دیکھ کر پسر کی۔ (بقیہ اگلے صفحے پر)

اسی مذکورہ شعر کی بنا پر صاد کی تانیث کا بھی دعوا کیا اور نسیم کے اِسی ایک شعر کو تانیث کی مثال میں پیش کیا۔ حالاں کہ یہ شعر اصولاً اُس کی تانیث کی سند میں کام نہیں آسکتا۔ صاد اصلاً مذکر ہے اور اُس کی تانیث کی کوئی قابلِ قبول سند موجود نہیں۔ چکبست کی ایک غلطی نے کئی لغت نویسوں کو مبتلائے غلط فہمی کر دیا۔

(۷) اِس سے پہلے یہ لکھا جا چکا ہے کہ چکبست کے دیباچۂ گلزارِ نسیم میں جوشِ بیان کے طفیل میں بعض غیر معتبر روایتیں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ ایسی ہی ایک روایت کے متعلق قاضی عبدالودود صاحب نے جو کچھ لکھا ہے، اُس کو نقل کیا جاتا ہے:

> "چکبست اپنی مرتبہ گلزارِ نسیم کے دیباچے میں لکھتے ہیں: "ایک دن مشاعرے میں... ناسخ نے... کہا کہ پنڈت صاحب (یعنی نسیم) ایک مصرع کہا ہے، دوسرا مصرع نہیں سوجھتا.... انھوں نے جواب دیا: فرمایئے۔ ناسخ نے یہ مصرع پڑھا: "شیخ نے مسجد بنا، مسمار بت خانہ کیا" اُن کی زبان سے مصرع نکلنے کی دیر تھی کہ یہاں دوسرا مصرع تیار تھا: تب تو اک صورت بھی تھی، اب صاف ویرانہ کیا"۔ حاضرینِ جلسہ پھڑک اٹھے۔ ناسخ نے شاعری کی آڑ میں مذہبی چوٹ کی تھی لیکن نسیم نے ٹھنڈا کر دیا" (ص ۲۵)۔

مگر وہ شعر جس کا ایک مصرع بہ قولِ چکبست ناسخ کا اور دوسرا نسیم کا ہے، دراصل میر اعلیٰ علی کا ہے اور تذکرۂ میر حسن میں ہے جو اُس وقت وجود میں آیا ہے جس وقت ناسخ بہت کم عمر تھے اور نسیم کے اِس دنیا میں آنے میں بہت دیر تھی۔ الفاظ کے خفیف

(بقیہ پچھلے صفحے کا) لہ اس رسالے کا موضوع تذکیر و تانیث ہے، مولفہ منشی قادر علی صفی پوری ملازمِ ریاستِ بھوپال، یہ رسالہ مطبع شاہجہانی بھوپال میں ۱۸۹۱ء میں چھپا تھا۔

ئہ تالیفِ سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، متوفی ۱۸۹۰ء (تلمیذِ غالب) میرے سامنے اس کا وہ اڈیشن ہے جو صفیر کی نظرِ ثانی کے بعد مطبع احمدی پٹنہ سے شائع ہوا تھا۔ تذکیر و تانیث کے موضوع پر یہ نہایت قابلِ ذکر تالیف ہے۔

فرق کے ساتھ میر اعلیٰ علی کا مطلع یہ ہے:

توڑ بُت، زاہد نے کیوں مسجد یہ بُت خانہ کیا — تب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ کیا (ص ۵۶)

لطف یہ ہے کہ نسیم کے اُستاد بھائی رند کے یہاں بھی یہ مطلع لفظوں کے ناقابلِ اعتنا اختلاف کے ساتھ ملتا ہے:

ٹوٹے بُت، مسجد بنی، مسمار بُت خانہ ہوا — جب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ ہوا

(دیوان ۲ ص ۱۶۲)

اِس میں کچھ شک نہیں کہ مطلع میر اعلیٰ علی کا ہے۔ رند نے یا تو سرقہ کیا ہے یا انھیں توارد ہوا ہے۔ ناسخ کی "شاعری کی آڑ میں مذہبی چوٹ" اور ان کے مصرعے کے لیے نسیم کا مصرع پہنچانا، افسانہ محض ہے۔ میرا یہ مدعا نہیں کہ چکبست اِس داستان کے واضع ہیں، مگر غلو بُری چیز ہے۔ کئی روایتیں جو کسی طرح قابلِ قبول نہیں، اُس کی بدولت دیباچے میں مندرج ہو گئی ہیں۔" (معاصر حصّہ اوّل ص ۹)۔

معراج نامۂ ناسخ

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے اپنی مختصر سی تالیف "آبِ حیات کا تنقیدی مطالعہ" میں "ناسخ کا مذہب" کے عنوان سے درج ذیل عبارت لکھی ہے:

"آزاد نے ناسخ کے متعلق لکھا ہے کہ "شیخ صاحب کا مذہب پہلے سنّت وجماعت تھا، پھر مذہبِ شیعہ اختیار کیا"۔ ان کے اس قول کی تصدیق یوں ہوتی ہے کہ لکھنؤ کے مضافات میں گومتی ندی کے کنارے گنّو گھاٹ کے پاس، ایک ٹیلے پر ایک صوفی بزرگ شاہ نصرت اللہ فلوتی کا روضہ، خانقاہ اور مسجد بنی ہوئی ہے۔ شاہ صاحب کے موجودہ سجّادہ نشیں شاہ عبدالرحیم صاحب کا بیان ہے کہ یہ تینوں عمارتیں اکبر بادشاہ کے عہد میں خود بادشاہ کے حکم سے بنوائی گئی تھیں۔ اکبر نے ان عمارتوں کی نگہداشت اور عرس وغیرہ کے مصارف کے لیے سات گاؤں کی معافی عطا کی تھی، مگر اب صرف ایک گاؤں باقی رہ گیا ہے، جس میں یہ روضہ واقع ہے اور جو اسی سبب سے روضہ گاؤں کہلاتا ہے۔ راقم نے اس گاؤں میں جا کر اس روضے کو دیکھا۔ جس بلند اراضی پر یہ واقع ہے، اس کا رقبہ کبھی بہت وسیع ہوگا، مگر اب لوگوں نے کھود کھود کر اور برسات کے پانی نے کاٹ کاٹ کر اسے بہت چھوٹا کر دیا ہے۔ یہ قطعۂ اراضی اہل

سنّت کا قبرستان بن گیا تھا۔ اس میں متعدد پختہ قبریں اب بھی موجود ہیں۔ انھیں میں ناسخ کے والدین کی قبریں بھی ہیں۔ اُن کے سرہانے کے طاقوں میں تاریخ کا ایک ایک مصرع کندہ ہے اور مصرعے سے جو تاریخ نکلتی ہے، وہ بھی اس کے نیچے درج ہے۔ وہ مصرعے حسبِ ذیل ہیں:

"پیکرِ اطہرِ اُمِّ ناسخ"

"گورِ پدرِ جلیل ناسخ"

یہ مصرعے بتاتے ہیں کہ ناسخ کی والدہ کا انتقال ۱۱۹۹ھ میں اور والد کا ۱۲۱۶ھ میں ہوا۔ ناسخ کے والدین کا اہلِ سنّت کے قبرستان میں دفن ہونا ثابت کرتا ہے کہ وہ مذہباً اہلِ سنّت تھے اور اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ناسخ بھی ابتدائی عمر میں سنّی تھے۔ لیکن اُن کے کلام سے، بالخصوص ان کی مثنویوں سے، ان کا شیعہ ہونا ثابت ہوتا ہے۔ اِس سے یہ امر بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ بعد کو اُنھوں نے اپنا آبائی مذہب ترک کر کے، مذہبِ شیعہ اختیار کر لیا تھا۔"

(آبِ حیات کا تنقیدی مطالعہ، طبعِ دوم، ص ۷۷۔ ۷۸)

رضوی صاحب کی اِس عبارت سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ آزاد نے ناسخ کے تبدیلِ مذہب کے بارے میں جو کچھ لکھا تھا، وہ بجائے خود صحیح ہے، البتہ اِس کا کوئی تحریری ثبوت موجود نہیں۔ اُن کے والدین کی قبروں کا اہلِ سنّت کے قبرستان میں ہونا، اِس کی دلیل ضرور ہے کہ اُن کے والدین کا مذہب سنّت والجماعت تھا۔

میرے پیشِ نظر ایک مثنوی کا مخطوطہ ہے؛ ترقیمے کی عبارت کے مطابق اِس کا نام "رسالۂ معراج نامہ" ہے اور یہ شیخ امام بخش ناسخ لکھنوی کی تصنیف ہے۔ ترقیمے کی مکمل عبارت یہ ہے:

"تمام شد رسالۂ معراج نامہ من تصنیف شیخ امام بخش ناسخ لکھنوی از دست فقیر محمد عبدالجامع عفی اللہ عنہ، ساکن فرنگی محل من محلات

بیت السلطنت لکھنؤ، در عہد شاہ با شوکت وحشمت حضرت امجد علی بادشاہ خلد اللہ ملکہ، بتاریخ بست و ہفتم ذی قعدہ یوم چہار شنبہ ۱۲۰۹ ہجری قدسی قریب یک پاس روز برآمدہ۔ ہر کہ دعویٰ کند باطل است۔"

یہ مخطوطہ ناقص الاوّل ہے، عنوانات کی تقسیم اور ربطِ کلام سے اندازہ ہوتا ہے کہ شروع کا صرف ایک ورق کم ہوگا۔ یہ اُنّیس سطری مسطر کے بیس صفحات پر مشتمل ہے۔ اشعار کی تعداد تین سو پینتالیس (۳۴۵) اور اکتیس عنوانات ہیں۔ مخطوطہ جگہ جگہ سے کرم خوردہ ہے، جس کی وجہ سے بعض اشعار کے کچھ حصّے غائب ہوگئے ہیں۔ کاتب کا خط صاف اور پختہ ہے۔

مثنوی کا موضوع واقعۂ معراج ہے۔ اِس میں کوئی ایسی مختلف فیہ روایت موجود نہیں جو سُنّی مآخذ کے خلاف اور شیعہ مآخذ کے مطابق ہو۔ شروع میں نعتیہ اشعار کے بعد خلفائے اربعہ کی مدح بھی موجود ہے اور اِس عنوان کے سوا اور کہیں حضرت علیؓ کا نام نہیں آیا ہے۔ مثنوی میں تخلّص کہیں نہیں ملتا، ممکن ہے کہ ضائع شدہ ورق میں آیا ہو۔ ترقیمے کی عبارت اِس پر مشعر ہے کہ یہ ناسخ کی تصنیف ہے اور اس کے خلاف کوئی بات سامنے نہیں آتی۔ اس نسخے کے کاتب کا تعلّق فرنگی محل سے ہے اور ناسخ نے بہ روایتِ آزاد "علمائے فرنگی محل سے بھی تحصیلی کتابیں حاصل کی تھیں" (آبِ حیات، ذکرِ ناسخ)۔ اِس طرح ابتدائے عمر میں فرنگی محل سے اُن کا تعلّق ظاہر ہوتا ہے۔ آزاد نے ابتداءً اُن کا سُنّی المذہب ہونا بھی لکھا ہے۔ اِن مختلف وجوہ سے اِس مثنوی کو ناسخ کی تصنیف مان لینے میں کوئی امر مانع نہیں معلوم ہوتا۔ اِس صورت میں لامحالہ یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ یہ مثنوی اُس زمانے کی تصنیف ہے جب اُنھوں نے اپنے آبائی مذہب کو نہیں چھوڑا تھا۔ اور اِس سے آزاد کے اُس قول کی مکمّل تائید ہوتی ہے کہ "شیخ صاحب کا مذہب پہلے سنّت وجماعت تھا، پھر مذہبِ شیعہ اختیار کیا۔"

میرا خیال ہے کہ یہ مثنوی ناسخ نے اُس زمانے میں لکھی ہوگی، جب وہ علماے فرنگی محل سے پڑھتے ہوں گے۔ ناسخ کے تبدیلِ مذہب کا زمانہ معلوم نہیں، لیکن قیاس اِس کا موٴید ہے کہ یہ ابتداے عہدِ شعور کی بات ہوگی یا کم از کم ناسخ کے بہ حیثیتِ شاعر و استاد مشہور و مسلّم ہونے سے پہلے کا واقعہ ہوگا۔ مثنوی کی زبان اور نظم کا انداز بھی اِسی کا موٴید ہے کہ یہ ابتداے مشق کا کلام ہے۔ مثنوی سراجِ نظم کے بارے میں آزاد نے لکھا ہے:

"نظم سراج (کذا) کی نظم لوگوں کی راے میں اُن کے رتبہٴ عالی سے گری ہوئی ہے۔ چوں کہ پابندی ترجمہٴ حدیث کی ہے اس لیے اس پر گرفت بے جا ہے"۔

(آبِ حیات، ذکرِ ناسخ)

ناسخ اصلاً غزل گو تھے، مثنوی نگاری اُن کے دائرے سے باہر کی چیز تھی اس بنا پر اگر اُن کی مثنویوں میں چستیِ بیان کا وہ رنگ نہ ہو جو اُن کے کلام کا عام جوہر ہے تو چنداں باعثِ تعجب نہیں۔ یہ مثنویاں محض حصولِ ثواب کی خاطر لکھی گئی تھیں، اِس لیے شاعری سے اِن کو ذرا دور کا تعلّق ہے۔ (یہاں شاعری سے مراد، ناسخ کے اپنے انداز کی شاعری سے ہے)۔ معراج نامہ چوں کہ ابتدائی عہد کی تصنیف ہے، اِس لیے اُس میں نومشقی کا کرشمہ بھی شامل ہے اِس لیے سستیِ بندش اور بعض الفاظ کے غیر مناسب صرف کے زیادہ نمونے اِس میں ملتے ہیں۔ بعض متفرق مثالیں یہ ہیں:

خُرد اشتر سے قد و قامت میں تھا | تو بڑا خر سے قد و قامت میں تھا
تھا زیادہ شہد سے شیریں وہ آب | اور خوشبوئی میں رشکِ مشکِ ناب
کوئی ہرگز ان فرشتوں کا عدد | کر نہیں سکتا بجز ذاتِ احد

اشتر بہ فتحِ سوم، خوشبوئی اور عدد کرنا۔ سستیِ بندش وغیرہ کے بعض نمونے:

بیش تر آپس میں گو ہے اختلاف | اکثر اس پر ہیں، یہی لکھا ہے صاف
تھے مسبّح سب فرشتے میرے ساتھ | لو ہے کو دیتے تھے نرمی میرے ہاتھ

مجھ سے فرعونِ شقی ہالک ہوا — میں سب اس کے ملک کا مالک ہوا
سارے عالم پر کیا مجھ کو رسول — ہو گیا فرقان کا مجھ پر نزول
یعنی اک مدت سواری دی نہ تھی — تھا نہ وہ مرکب کسی کا جز نبی
مکّے میں ساکن تھے محبوبِ خدا — ہو گئے ناگاہ مطلوبِ خدا
حضرتِ ہاروں وہاں آئے نظر — خوش ہوئے آپس میں دونوں دیکھ کر
ہے مُقدّم اُمّتِ خیرُ البشر — خُلد میں بعد اُمتوں کا ہے گزر
دوسرا جو ظرف حضرت نے لیا — شیرِ خالص اس میں جو پر تھا، پیا
بولے محبوبِ الٰہ العالمیں — کون ہے یہ نہر، اے روحُ الامیں

اب تک ناسخ کی دو مثنویوں کا علم تھا۔ ایک مثنوی جو ولادتِ حضرت علیؓ سے متعلق ہے، اُن کے مطبوعہ کلّیات کے آخر میں شامل ہے اور دوسری سراجِ نظم، جو ۱۲۶۵ھ میں ان کے تلمیذِ رشید میر علی اوسط رشک کے اہتمام سے شائع ہوئی تھی۔ معراج نامے کا تذکرہ کسی نے نہیں کیا ہے۔ میں نے مختلف حضرات سے اِس کے متعلق دریافت کیا، لیکن اُن سب حضرات نے لاعلمی کا اظہار کیا۔ ان حضرات میں مخدومی قاضی عبدالودود صاحب بھی شامل ہیں۔ اس لحاظ سے تصنیفاتِ ناسخ کے ذیل میں یہ ایک اضافہ ہے۔

یہ بات باعثِ تعجب ہے کہ یہ مثنوی بالکل گُم نام رہی۔ مطبوعہ کُلّیات میں اِس کا شامل نہ ہونا تو چنداں تعجب کی بات نہیں۔ بہ ظاہر اُس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ناسخ نے خود اسے اپنی فہرستِ تصانیف سے خارج کر دیا ہو۔ وہ نہیں چاہتے ہوں گے کہ اُن کے ابتدائی عہد کی ایک تصنیف، جس میں بالکل مختلف معتقدات کا بیان ہے، اب بھی اُن سے منسوب کی جائے۔ اِس سلسلے میں اگر آزاد کے اِس قول کو بھی سامنے رکھا جائے تو اِس خیال کی تائید ہو گی:

"شیخ صاحب کا مذہب پہلے سُنّت و جماعت تھا، پھر مذہبِ شیعہ اختیار کیا۔ وہ اکثر غزلوں میں مذہبی تعریضیں کرتے تھے

یہ بات شاعر یا عام مصنف کے لیے نازیبا ہے۔"

(آبِ حیات، ذکرِ ناسخ)

کلیات کا مطالعہ اِس قول کی تائید کرتا ہے۔ اِس صورت میں یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ وہ خود اِس مثنوی کو اپنے سے منسوب کرتے اور اُن کے منتسبین و متعلقین بھی اِس کو گوارا نہیں کر سکتے تھے کہ "دینِ بزرگاں" والی روایت کا ناسخ سے انتساب اب بھی روا رکھا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی جو میرے قیاس کے مطابق، فرنگی محل کی تعلیم کی یادگار ہے، اس کا کوئی نسخہ وہاں محفوظ رہ گیا اور اُس نسخے سے، ناسخ کے انتقال کے پانچویں سال، اِس موجودہ نسخے کی نقل عمل میں آئی۔

یہ بات ملحوظ رہنا چاہیے کہ ناسخ کا مطبوعہ کلیات، ناسخ کے کُل کلام پر حاوی نہیں۔ رضوی صاحب نے اپنی اِسی محوّلۂ بالا کتاب میں لکھا ہے:

"میرے کتب خانے میں ناسخ کے جو قلمی دیوان موجود ہیں، ان میں فارسی قصیدے اور قطعے اور متعدد اردو غزلیں اور مثنویاں وغیرہ اس میں شامل ہیں، جو مطبوعہ دیوانوں میں نہیں ہیں۔"

اِس سلسلے میں اُن کے اِس شعر کو بھی نظر میں رہنا چاہیے:

کیا ہوا گر شعرِ ناسخ ہیں عقیدے کے خلاف	آیہ منسوخ کیا موجود قرآں میں نہیں

ذیل میں اِس معراج نامے کا انتخاب پیش کیا جاتا ہے:

سب ہوئے پیدا برائے مصطفیٰ	جان و دل سے ہیں فدائے مصطفیٰ
شافعِ روزِ قیامت ہے وہی	صاحبِ تاجِ شفاعت ہے وہی
جس کسی سے مصطفیٰ راضی ہوا	ہے خدا شاہد، خدا راضی ہوا
جس سے ختم الانبیا ناراض ہے	خالقِ ارض سما ناراض ہے
ہے یہی مضمونِ قرآن و حدیث	جس کو اس میں شبہ ہو، وہ ہے خبیث
ماہتاب اُس کے اشارے سے گرا	آفتاب اس کے اشارے سے پھرا

در مدحِ صحابۂ کرام گوید:

ہیں جو اصحابِ جنابِ مصطفیٰ | با خدا و باوفا و باصفا
خاص ان اصحاب میں ہیں چار یار | خاص ان احباب میں ہیں چار یار
پہلے ہیں صدّیقِ اکبر یارِ غار | جاں نثارِ نائبِ پروردگار
دوسرے فاروقِ اعظم پاک دیں | شانِ قہرِ رحمۃ اللعالمین
تیسرے عثمانِ ذو النّورین ہیں | باحیا عثمان ذوالنّورین ہیں
چار ہیں حیدر، امام الاولیا | ابنِ عم، محبوبِ خیر الانبیاء
غور سے دیکھو تو چاروں ایک ہیں | غور سے دیکھو تو چاروں نیک ہیں
ہے امامِ مشرق و مغرب حسن | نائبِ ابنِ ابی طالب حسن
نائب اس کا ہے حسینِ تشنہ کام | صابر و شاکر، امام ابنِ امام
آسماں جب تک ہے بالائے زمیں | رحمۃ اللّٰہ علیہم اجمعیں

تمہید در بیانِ معراج شریف:

اے گروہِ عاشقانِ مصطفیٰ | عاشقانِ صادقانِ مصطفیٰ
دیکھنا کیا معجزہ معراج ہے | معجزہ کیا، معجزوں کا تاج ہے

در ذکرِ معراج شریف گوید:

راویِ معراج بیس اصحاب ہیں | صاحبِ معراج کے احباب ہیں
نظم کرتا ہوں روایاتِ صحیح | عرض کرتا ہوں حکایاتِ صحیح
مکّے میں ساکن تھے محبوبِ خدا | ہو گئے ناگاہ مطلوبِ خدا
امِ ہانی کے محل میں ایک شب | تھے مصلے پر شہنشاہِ عرب
خوابِ راحت کا تہیّہ تھا انھیں | استراحت کا تہیّہ تھا انھیں
سقفِ خانہ ہو گئی شق ناگہاں | جبرئیل آئے نظر باعزّ و شان
ساتھ اُن کے تھے ملک پنجہ ہزار | تھے مسبّح ان میں اکثر باوقار
یوں کہا جبریل نے میکال سے | آبِ زمزم تشت میں لادے مجھے

تا کروں خیر البشر کے دل کو پاک　　سینے سے لے تا شکم کردوں میں چاک

در وصفِ براق گوید:

کی صفا و مروہ کی جانب نظر　　جلوہ گر دیکھا براقِ برق پر
کیا براقِ با صفا برّاق تھا　　عرشِ اعظم کا وہی ہم ساق تھا
خرد اشتر سے قد و قامت میں تھا　　تو بڑا خر سے قد و قامت میں تھا
تھا بشر سا روئے زیبائے براق　　مثلِ پائے اسپ تھے پائے براق
سرعت ایسی تھی کہ تا حدِ نگاہ　　اک قدم میں قطع کرتا تھا وہ راہ

در بیانِ خیرگیِ براق گوید:

جب پیمبر نے یہ چاہا ہوں سوار　　ہو گئی مرکب سے تندی آشکار
یعنی اک مدت سواری دی نہ تھی　　تھا نہ وہ مرکب کسی کا جز نبی
اُس سے یوں روح الامیں کہنے لگا　　اے براق، آتی نہیں تجھ کو حیا
ہو چکے ہیں سب نبی تجھ پہ سوار　　بے گماں تھے نائبِ پروردگار
پر یہ سب کا سرور و سردار ہے　　سب وہ لشکر ہیں تو یہ سالار ہے

در بیانِ رسیدنِ مسجد اقصیٰ:

. . . . تا مسجد اقصیٰ گئے　　سب ملائک بھی جلو میں آ گئے
تھے ملک مجرے کو حاضر جوق جوق　　کرتے تھے تسلیم اور اظہارِ شوق
بہرِ استقبال آئے تھے تمام　　عرض کی سب نے کہ یا خیر الانام
بالیقیں اول ہو تم، آخر ہو تم　　بے گماں اموات کے حاشر ہو تم
سن کے حضرت نے کہا جبریل سے　　یہ تحیّت سب نے کیسی دی مجھے
عرض کی جبریل نے اے پیشوا　　اولِ شافع ہے تو روزِ جزا
اترے مرکب سے شہِ دنیا و دیں　　خم ہوئے تسلیم کو سب مرسلیں

در بیانِ رفتنِ احمدِ مرسل بر آسمانِ اول:

ہے روایت یہ بھی اے اہلِ یقیں　　لے گئے شہ بال پر روح الامیں

جب محمد چرخِ اوّل تک گئے | پہنچے اوپر راہِ بابُ الحفظ سے
ہے موکّل جو کہ اسماعیل نام | ہے ہمیشہ بابِ حفظ اس کا مقام
اُس کے تابع ہیں ملک بارہ ہزار | ہے وہ دربانِ فلک لیل و نہار
ساتھ تھے جو جبرئیلِ خوش سیر | کی ندا از بہرِ استفتاحِ در

رسیدنِ احمدِ مرسل تا بہ سدرہ:

تا بہ سدرہ پہنچے پھر خیرالانام | تھا درختِ سایہ دار و سبز فام
میوہ تھا مقدار میں مثلِ سبو | مشک و عنبر کی چلی آتی تھی بو
مثلِ پروانہ ملائک بے شمار | گردِ سدرہ پھرتے ہیں لیل و نہار
کوئی ہرگز ان فرشتوں کا عدد | کر نہیں سکتا بہ جز ذاتِ احد
چار جوئیں زیرِ سدرہ تھیں رواں | دو عیاں وہ جوئیں تھیں، دو تھیں نہاں

در ذکرِ بیتِ معمور:

بیت معمور آئی (کذا) حضرت کو نظر | آسمانِ ہفتمیں پر وہ ہے گھر
.... محاذی ہے وہ بیت اللہ سے | پھینکیں سنگ اُس سے تو کعبے پر گرے
روز اس گھر کے بہ حکمِ کردگار | ہوتے ہیں زائر ملک ستّر ہزار
جو زیارت کر کے جائے گا ملک | پھر نہ آئے گا کبھی وہ حشر تک

در ذکرِ گذاشتنِ جبرئیل احمدِ مرسل را:

بولے حضرت یا اخی، اس وقت میں | تم نے چھوڑا ہے اکیلا کیوں ہمیں
بولے یوں جبریل، یا خیرالانام! | واسطے میرے معیّن ہے مقام
کوئی اپنی حد سے بڑھ سکتا نہیں | نیچے سے اوپر کو چڑھ سکتا نہیں
ساتھ حضرت کے یہاں تک آ گیا | ورنہ بس سدرہ ہے میرا منتہا

در ذکرِ سوار شدنِ احمدِ مرسل بہ رفرف:

سبز رفرف ہو گیا تب آشکار | احمدِ مرسل ہوئے اس پر سوار
کس سے ہو تعریف رفرف کی بیاں | کس سے ہو توصیف رفرف کی بیاں

نور ایسا ماہِ رخشاں میں کہاں وہ ضیا مہرِ درخشاں میں کہاں

در ذکرِ رسیدنِ احمدِ مرسلؐ تا بہ عرش:

صاحبِ معراج پہنچے پائے عرش دولتِ پابوس کو تا پائے عرش
عرش پر جا کر ہوئے مسند نشیں خسروِ ہر آسمان و ہر زمیں
اذن فرمایا خدا نے کتنی بار یعنی ہو نزدیک اے عالی وقار
اس سے ہوتی تھی تعلّی آپ کی اس سے ہوتی تھی ترقّی آپ کی

در ذکرِ رسیدنِ احمدِ مرسلؐ تا مقامِ دنیٰ فتدلّیٰ:

پہنچے جب اوجِ دنیٰ کو مصطفیٰ مرتبہ حاصل تدلّیٰ کا ہوا
قاب قوسین اور ادنیٰ ہوا بہرِ محبوب و محب خلوت سرا
صاحبو، قربِ مکانی یہ نہیں ہے خدا شاہد، معانی یہ نہیں
ہے منزہ اس صفت سے ذوالجلال عقل کیا، حیران ہیں وہم و خیال
پر ملی حضرت کو قربِ منزلت ہو گیا حاصل علوِ مرتبت
قرب پر قرب اور بھی حاصل ہوئے ہیں وہ مخفی جو کہ سر حاصل ہوئے (کذا)
اُس جگہ پہنچے کہ حیرت ہے تمام بس اسی کو کہیے حیرت کا مقام

پرسیدنِ فاطمہؓ احوالِ معراج از احمدِ مرسلؐ:

حضرتِ زہرا نے پوچھا ایک بار کہیے مجھ سے اے حبیبِ کردگار
کیا ہوا معراج میں حکمِ خدا سن کے بولے بادشاہِ انبیا
ہے کلامِ خالقِ سبعِ شداد میں ہوں بے شک ضامنِ رزقِ عباد
بہرِ اعدا خلق دوزخ کو کیا ہے ازل سے وہ مرے اعدا کی جا
کرتے ہیں طاعت یہ میرے غیر کی راہ لیتے ہیں حرم سے دیر کی
رزق میں نے جس کی قسمت کا کیا اور کو ملتا نہیں اُس کے سوا

معراج نامے کے اِس تعارف کے بعد مزید ایک دو باتوں کا ذکر کرنا مناسب

نہ ہوگا۔

رضوی صاحب نے مذکورہ قبرستان میں اُن دونوں قبروں کو، اور اُن کے سرھانے کے پتھروں پر کندہ مصرعوں کو بچشمِ خود دیکھا ہے۔ اس سے پہلے مرحوم خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی نے اپنی تالیف "تذکرۂ آبِ بقا" میں صرف ناسخ کے والد کی قبر کا اور اس پر کندہ تاریخی مصرعے کا ذکر کیا ہے، (لیکن اُن کی مختصر و ناتمام تحریر سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ یہ سنّیوں کا قبرستان تھا) اس لیے یہ تو مسلّم اور واضح بات ہوئی، لیکن یہ بات مبہم رہی کہ یہ تاریخی مصرعے کیا خود ناسخ کے کہے ہوئے ہیں یا کسی دوسرے شخص کے؟ اِس سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ ذکر تھی کہ کلیاتِ ناسخ میں "تاریخِ والدِ مصنف" کے عنوان سے درجِ ذیل قطعہ ملتا ہے:

والدِ من زیں جہاں رحلت نمود — یا الٰہ العالمیں مغفور باد
گشت ناسخ سالِ تاریخِ وفات — "با رسولِ ہاشمی محشور باد"

۱۲۱۶ھ

(کلیاتِ ناسخ، مطبوعۂ مطبعِ مولائی، ص ۳۸۸)

خواجہ عشرت نے اس قطعے کا صرف چوتھا مصرع درج کر کے، اس طرف اشارہ کیا ہے (آبِ بقا، ص ۱۱۲)۔ اس قطعے کے آخری مصرعے سے وہی سنہ نکلتا ہے، جو قبر پر کندہ مصرعے سے نکلتا ہے، لہٰذا یہ سنہ تو بجائے خود صحیح ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ کلیات میں اُن کی والدہ کا قطعۂ تاریخ موجود نہیں۔ اس سے کم از کم یہ نتیجہ ضرور نکل سکتا ہے کہ وہ دونوں مصرعے جو اُن کے والدین کی قبروں پر کندہ ہیں، ناسخ کے زادۂ طبع نہیں۔ اگر اس کو مان لیا جائے تو ایک اور سوال بھی پیدا ہوتا ہے: ناسخ کا سالِ ولادت کسی نے نہیں لکھا ہے، البتّہ اُن کے تلمیذِ رشید میر علی اوسط رشک کے ایک قطعے سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ انتقال کے وقت ناسخ کی عمر اُنہتّر ۶۹ سال تھی، متعلقہ شعر یہ ہے:

ناسخ، استادِ رشک، حسرتِ عمر   بردا ہے ہے بسالِ شصت ونہم[۱]

اس لحاظ سے ۱۱۸۵ھ کو ان کا سالِ ولادت قرار دیا جاسکتا ہے، کیوں کہ سالِ وفات ۱۲۵۴ھ[۲] ہے اور اس میں کوئی اختلاف نہیں۔ گویا جس وقت ناسخ کی والدہ کا انتقال ہوا ہے، اُس وقت ان کی عمر تقریباً چودہ (۱۴) سال ہوگی۔ اِس عمر میں ناسخ کا شاعر ہونا تو کچھ ایسا مستبعد نہیں، لیکن اِس عمر میں اُن کا اپنے تخلص سے اِس قدر مشہور ہو جانا کہ اِس انداز سے مصرعِ تاریخ کہا جائے اور اس میں تخلص اِس انداز میں لایا جائے جیسے وہ کسی معروف شاعر کا تخلص ہو، یہ ضرور مستبعد معلوم ہوتا ہے۔ ناسخ کے جو حالاتِ زندگی ہمارے سامنے ہیں، اُن سے یہ بالکل معلوم نہیں ہوتا کہ وہ اس کم عمری میں اِس قدر مشہور ہو چکے تھے۔ کیا ایسا تو نہیں کہ یہ پتھر بعد کو نصب کیے گئے ہوں، اُس وقت جب کہ ناسخ واقعتہً ناسخ بن چکے تھے!

یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ لفظِ والدین سے کیا مراد ہے؟ یہ معلوم نہیں کہ ناسخ کے والد کا نام کیا تھا اور وہ کون تھے۔ اِس سلسلے میں مختلف روایتیں ہیں۔ ان کے مُتبنّا ہونے کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ جب تک یہ نہ معلوم ہو کہ اُن کے والد کا نام کیا تھا، اُس وقت تک یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ ناسخ کا آبائی مذہب کیا تھا؟ مُتبنّا والی روایت اگر صحیح ہے تو یہ عین ممکن ہے کہ اُن کے والدِ مجازی شیعہ مذہب ہوں اور اُنھیں کے اثر سے یہ تبدیلی عمل میں آئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اُن کے حقیقی والد شیعہ مذہب ہوں اور والدِ مجازی، سُنّی المشرب ہوں اور ناسخ کی تبدیلیِ مذہب محض بازگشت کی حیثیت رکھتی ہو۔ یہاں پر یہ بات بھی ملحوظ رہنا چاہیے

۱۔ رشک کا مجموعۂ دواوین اِس وقت پیشِ نظر نہیں، محبّی ڈاکٹر انصار اللہ نظر نے یہ شعر نقل کر کے ارسال کیا ہے، منت پذیر ہوں۔

۲۔ قطعاتِ تاریخِ وفاتِ ناسخ، مشمولہ خاتمۂ کلیاتِ ناسخ۔ (طبعِ دوم، مطبعِ مولائی لکھنؤ، ص ۴۰۰، سالِ طبع، ۱۲۶۲ھ)۔

کہ ہم کو فی الوقت یہ معلوم نہیں کہ تبدیلِ مذہب کے وقت ناسخ کی عمر کیا تھی۔ میرا مقصد صرف یہ ہے کہ اُن کے والد کے نام کے تعین کے بغیر، یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ناسخ کا آبائی (حقیقی معنی میں) مذہب کیا تھا۔ یہ بہر طور مسلّم ہے کہ گنو گھاٹ کے قبرستان میں جس قبر پر کتبہ موجود ہے وہ اُن کے والد کی قبر ہے، یہ طے شدہ نہیں کہ یہ ناسخ کے حقیقی والد تھے یا مجازی۔

رضوی صاحب کی اِس کتاب میں کلّیاتِ ناسخ کے دوسرے اڈیشن (مطبوعۂ مطبعِ مولائی، لکھنؤ) کا سالِ طبع ۱۲۶۳ھ چھپا ہوا ہے، میرا خیال ہے کہ یہ کتابت کی غلطی ہے۔ (اِس کتاب کی پہلی اشاعت میرے پیشِ نظر نہیں)۔ بہ ہر حال صحیح سالِ طبع ۱۲۶۲ھ ہے۔

ایک بات اور: ناسخ کی مثنوی سراجِ نظم پر رضوی صاحب نے مختصر سی بحث کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ آبِ حیات میں جو اس کا نام "نظمِ سراج" لکھا ہوا ہے، وہ یا تو خود مصنّف کا سہوِ قلم ہے یا کاتب کی اصلاح۔ موصوف نے لکھا ہے کہ اُن کے کتب خانے میں اس مثنوی کا ۱۲۶۵ھ کا مطبوعہ نسخہ موجود ہے، جس میں نظمِ سراج ناموزوں ہوتا ہے اور سراجِ نظم موزوں ہوتا ہے۔ رضوی صاحب کی یہ بات بالکل صحیح ہے۔ اس سلسلے میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ قاضی عبدالودود صاحب اس سے پہلے اِس بات کو تفصیل کے ساتھ لکھ چکے تھے۔ رسالۂ معاصر کے حصّۂ دوٌ میں ان کا مفصّل مضمون موجود ہے۔ چوں کہ رضوی صاحب کی کتاب میں دو تین جگہ معاصر کے بعض شماروں کا حوالہ آیا ہے، اِس لیے مناسب یہ ہوتا کہ اس موقعے پر بھی اُس اوّلیت کا ذکر کر دیا جاتا۔

نقوشِ سلیمانی

اردو میں ایک دل چسپ صورتِ حال یہ رہی ہے کہ ہمارے وہ اساتذہ جو عربی سے تھوڑی بہت واقفیت رکھتے تھے، ہاں فارسی خوب جانتے تھے یا اچھی خاصی جانتے تھے؛ اُنھوں نے اُردو میں مستعمل عربی الفاظ میں تلفظ کی تبدیلیوں کو یا اُن میں دخل پانے والے دوسرے تغیرات کو عموماً عربی زبان کے لغات اور قواعد کی کتابوں کے مندرجات کی روشنی میں دیکھا اور پرکھا۔ اِس غیر حقیقی طریقِ کار اور اندازِ نظر کا نتیجہ یہی ہونا چاہیے تھا کہ بہت سے لفظوں میں تبدیلیوں کو پسند نہ کیا جائے اور اصل کی مطابقت پر اصرار کیا جائے۔ اِس کے برخلاف، ہمارے بعض وہ معتدد اہلِ علم جو عربی کے عالم تھے اور عربی فارسی اردو، تینوں زبانوں پر اُن کی گہری نظر تھی؛ اُنھوں نے عربی اور فارسی کی طرح اُردو کو بھی ایک مستقل زبان مانتے ہوئے اِس بات پر زور دیا کہ عربی فارسی لفظوں میں یہاں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں، وہ اِس کا ثبوت ہیں کہ اُردو ایک زندہ اور خود مختار زبان ہے۔ اسی بنا پر اُنھوں نے یہ کہا کہ اب اُردو میں ایسے سبھی لفظ اُسی طرح صحیح اور فصیح ہیں جس طرح وہ بہ طورِ عموم مستعمل ہیں۔ مولانا سیّد سلیمان ندوی بھی اربابِ نظر کے اِسی گروہ سے تعلق رکھتے تھے۔

میں اِسے مولانا شبلی نعمانی کا فیض سمجھتا ہوں کہ اربابِ دارالمصنّفین میں سے جو حضرات نمایاں طور پر سامنے آئے ہیں، اُن میں علم کی وسعت اور گہرائی کے ساتھ ساتھ دَو اعلا درجے کی یہ خوبیاں بھی پائی جاتی ہیں کہ اردو فارسی ادب کا رچا ہوا ذوق صفتِ مشترک کے طور پر اِن حضرات

کے یہاں کارفرما ملتا ہے [ہمارے طبقۂ علما کا مجموعی طور پر یہ اچھا خاصا کم زور پہلو رہا ہے اور اس "کم نصیبی" نے بھی روایتی خشونت کو بہت کچھ فروغ بخشا ہے] دوسری خوبی یہ ہے کہ مولانا شبلی کے فیضِ تربیت سے ذہن کی وسعت اِن کی رفیق رہی ہے، جس نے اِن حضرات کو زبان وادب کے سلسلے میں بھی چھوٹے چھوٹے دائروں کا قیدی نہیں بننے دیا۔ خوش ذوقی تو خیر خداداد صفت ہے، مگر یہ واقعہ ہے کہ ذوقِ ادب اور لسانی شعور کے فروغ میں تربیت کا بڑا حصّہ ہوا کرتا ہے۔ مولانا شبلی کی خوش مذاقی، سخن فہمی اور سخن سنجی کے وہ لوگ بھی معترف ہیں جو دوسرے مسائل میں اُن سے اختلاف کا اظہار ضروری سمجھتے ہیں۔ یہ مولانا کا کمال تھا کہ اُنھوں نے اپنے شاگردوں کو اِس دولت سے محروم نہیں رہنے دیا۔ سیّد صاحب نے اردو سے متعلّق لسانی مسائل پر بہت کچھ لکھا ہے، اُن کا نقطۂ نظر یہی رہا ہے کہ اردو ایک خود مختار زبان ہے اور یہ اُس کی خود مختاری کی پہچان ہے کہ عربی فارسی لفظوں کو ضرورت کے مطابق اُس نے اپنے سانچوں میں ڈھال لیا ہے۔ یہاں بھی فیض کا اصل سرچشمہ مولانا شبلی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ سیّد صاحب نے اِس موضوع پر شرح وبسط کے ساتھ لکھا ہے اور کئی عنوانات پر تفصیل کے ساتھ اظہارِ خیال کیا ہے، اور مولانا شبلی نے خاص کر اِس موضوع پر بہت کم لکھا ہے، مگر اس وسعتِ خیال اور صحیح اندازِ نظر اور لسانی حقیقت پسندی کا آغاز اُنھی سے ہوا ہے۔ یہ محض اتّفاق معلوم ہوتا ہے کہ مولانا شبلی کے اِس اندازِ نظر پر اور اِس کے اثراتِ مابعد پر اچھی طرح گفتگو نہیں کی گئی۔

یہ بات ہے ۱۸۹۸ء کی۔ مولانا شبلی کے الفاظ ہیں: "ایک معزّز اور محترم بزرگ نے جو ہندستان کے مشہور صاحبِ قلم ..... ہیں، ہم کو ایک نہایت طولانی خط لکھا ہے، جس میں سخت افسوس کے ساتھ اِس بات کی شکایت کی ہے کہ نااہلوں کی وجہ سے اردو زبان روز بہ روز بگڑتی جاتی ہے۔" اُن بزرگ نے اپنے خط میں الفاظ کے "غلط استعمال" کی متعدّد مثالیں بھی درجِ مکتوب کی تھیں، مولانا شبلی نے اُس طویل خط کے جواب میں جو کچھ لکھا ہے، اُس کا ضروری خلاصہ اُنھی کے الفاظ میں یہ ہے:

"اصل بحث کی نسبت اِس امر سے انکار نہیں ہو سکتا کہ اردو زبان میں بہت سے ایسے لفظ داخل ہو گئے اور ہوتے جاتے ہیں، جو لغت اور ترکیب کے لحاظ سے غلط ہیں، لیکن سوال یہ ہے کہ آیا یہ عام قاعدہ قرار پا سکتا ہے یا نہیں کہ جو لفظ اصل لغت کے لحاظ سے

غلط ہے اُس کا استعمال بھی عموماً غلط ہے ؟ فارسی زبان میں جب عربی کا اختلاط ہوا تو عربی کے سیکڑوں الفاظ اور جملے شامل ہو گئے۔ فارسی کے شعرا اور نثار عموماً علومِ عربیّہ میں نہایت مہارت رکھتے تھے، لیکن عربی الفاظ جو اُنھوں نے برتے، اِس قدر غلط برتے کہ آج کم مایہ اُردو داں اُس سے زیادہ غلطی نہیں کر سکتے، تاہم وہی فارسی آج تک مستند اور فصیح اور شیریں سمجھی جاتی ہے۔۔ اصل حقیقت یہ ہے کہ زبان کی ابتدا عوام سے ہوتی ہے اور یہ گروہ صحّتِ الفاظ سے بالکل بے خبر ہوتا ہے۔ خواص اُسی زبان کو لے کر، کاٹ چھانٹ کر اصلاح کرتے ہیں۔ اصلاح میں وہ بہت سے الفاظ کو اُسی طرح چھوڑ دیتے ہیں، جس کی وجہ کبھی تو یہ ہوتی ہے کہ وہ غلط الفاظ اِس قدر عام استعمال میں رواج پا چکے ہوتے ہیں کہ صحّت کے ساتھ بولے جائیں تو عام لوگوں کی سمجھ میں نہ آئیں۔ اور کبھی یہ کہ یہ امر زبان کی عزّت اور خود مختاری کی دلیل ہے کہ دوسری زبان کے الفاظ اُس میں آئیں تو اُسی کے قالب میں ڈھل کر آئیں۔"

(املا اور صحّتِ الفاظ۔ مقالاتِ شبلی، جلدِ دوم، طبعِ پنجم)

یہی نقطۂ نظر سیّد صاحب کا تھا، جس کو اُنھوں نے کئی مضامین میں وضاحت کے ساتھ اور بہت سی مثالوں اور دلیلوں کے ساتھ پیش کیا ہے، مثلاً انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"عربی، فارسی، سنسکرت، ہندی اور یورپ کی زبانوں کے ہزاروں لفظ اپنی اپنی صورت بدل کر ہماری زبان میں ایسے رل مل گئے ہیں کہ اُن کو پہچان پہچان کر اگر ہم اُن کی اصلی شکلوں میں لکھنے اور بولنے لگیں، تو خود ہماری زبان کی حکومت ہمارے ملک سے اُٹھ جائے گی اور ایسے بدیسیوں کی بھیڑ ہر جگہ دکھائی دے گی جو ہمارے دیس کے قانون کو نہیں مانتی۔ اِس لیے اِن بدیسیوں کو اِس دیس میں رہنے سہنے کی اجازت اُسی وقت مل سکتی ہے جب وہ ہمارے دیسی قانون کو قبول کر کے دیسی بن جائیں۔"

اِسی سلسلے میں اُنھوں نے مزید لکھا ہے:

"لفظی شکل صورت کے تغیّر سے بڑھ کر معنوی تغیّرات ہیں۔ ہزاروں عربی اور فارسی کے ایسے لفظ ہیں جن کے معنی خالص ہندستانی ہیں جن کو عربی اور فارسی جاننے والے

جانتے بھی نہیں، اور وہ اِسی قاعدے کے مطابق بنے ہیں۔

اِسی سے کسی زبان کی خودمختارانہ حکومت کا پتا چلتا ہے۔ لفظ خواہ کسی قوم اور ملک کے ہوں، مگر جب وہ دوسری قوم اور ملک کی زبان میں چلے جاتے ہیں، تو اُن کی مثال اُن لوگوں کی سی ہے جو پیدا کہیں ہوئے ہوں، لیکن جب کسی دوسرے ملک کی رعایا بن جاتے ہیں، تو اُسی دوسرے ملک کے قاعدے اور قانون اُن پر چلا کرتے ہیں۔ اُس وقت یہ نہیں دیکھا جاتا کہ اِن کی پیدایش کہاں کی ہے اور یہ پہلے کس کی رعایا تھے"۔

(نقوشِ سلیمانی، ص ۳۳۲)

یہ تحریر ۱۹۳۹ء کی ہے۔ اِس سے پہلے یعنی ۱۹۳۷ء میں اِس موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے اُنھوں نے نہایت دل چسپ انداز میں لکھا تھا:

"عربی میں "مشکور" اُس کو کہتے ہیں جس کا شکریہ ادا کیا جائے، مگر ہماری زبان میں اُس کو کہتے ہیں جو کسی کا شکریہ ادا کرے۔ اِسی لیے "مشکور" کی جگہ بعض عربی کی قابلیت جتانے والے، اِس کو غلط سمجھ کر، صحیح لفظ "شاکر" یا "متشکّر" بولنا چاہتے ہیں، مگر اُن کی یہ اصلاح شکریے کے ساتھ واپس کرنی چاہیے۔

"خود لفظِ "شکریہ" کو دیکھیے۔ اصل عربی ہے، مگر شکل عربی نہیں۔ اب اِس سے ہم نے دو لفظ بنائے ہیں: "شکر" اور "شکریہ" خدا کا شکر ادا کرتے ہیں اور انسانوں کا شکریہ۔ وہ ناشکرا ہے جو زبان کی اِس توسیع کی نعمت کی قدر نہیں کرنا چاہتا" (ایضاً ص ۹۸)۔

یہ تحریر ایسے شخص کی ہے جو عربی زبان و ادب کا صحیح معنوں میں جاننے والا تھا، فارسی زبان و ادب سے بھی اچھی طرح واقف تھا اور جس نے اردو زبان کا ایک زبان کی حیثیت سے مطالعہ کیا تھا اور اُس کے ادب کا رمز شناس تھا۔ چوں کہ فلسفۂ زبان سے اور زبان کے اصولِ ارتقا سے واقفیت تھی، اِس لیے صحیح اندازِ نظر سے بے گانگی حصّے میں نہیں آئی۔ سید انشا نے دریاے لطافت میں اردو میں لفظوں کے بننے اور بدلنے کے متعلق بہت پہلے جو کچھ لکھا تھا اور تلفظ کے تغیّرات کے سلسلے میں جو کچھ کہا تھا، سید صاحب کی یہ تحریریں اُس اندازِ نظر کی توسیع کرتی ہیں۔ سید انشا نے نسبتاً اختصار سے کام لیا ہے، مگر ہمارے سید صاحب نے نہایت درجہ وسعت کے ساتھ، بہت سی دلیلوں اور بہت زیادہ

مثالوں کے ساتھ اِن مباحث کو اِس واقف کارانہ انداز سے اور ایسے مضبوط استدلال کے ساتھ لکھا ہے کہ اُن کے مقالات کا مجموعہ "نقوشِ سلیمانی" آج زبان اور لغت پر کام کرنے والوں کے لیے رہنما دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر ہم اِس سے بہ قدرِ بایست استفادہ نہیں کر سکے ہیں [اور یہ واقعہ ہے] تو اِسے ہماری محرومیوں کے سوا اور کیا کہا جائے گا۔

مقالات کے اِس مجموعے میں شامل بیش تر مضامین اردو زبان سے متعلق مباحث پر مشتمل ہیں۔ آسانی کی خاطر اِن مضامین کو چار حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: ایک حصّہ جو نسبتاً مختصر ہے، اُردو زبان کے آغاز کی بحث سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ دراصل لسانیات کے دائرے کی بحث ہے۔ سیّد صاحب کے نقطۂ نظر سے لسانیات کے ماہرین نے اختلاف کیا ہے۔ میں خود بھی علم اللّسان سے دور کی شناسائی رکھتا ہوں، اِس لیے اِس بحث پر رائے ظاہر نہیں کر سکتا۔

اِس مجموعے کا دوسرا حصّہ اُن اجزا کو کہا جا سکتا ہے جن میں اُردو زبان سے متعلق ایسے مباحث آئے ہیں جن کا تعلق دراصل اردو ہندی نزاع کی تاریخی بحث سے ہے۔ ہم سب کو معلوم ہے کہ اُردو ہندی کا جھگڑا ایک زمانے میں بہت تیز و تند بحثوں کا موضوع رہ چکا ہے۔ اُتر پردیش میں اِس کا اصلی زور تھا اور زیادہ مشتعل بحثیں یہیں ہوئیں (آج تک اُن تلخ و تند بحثوں کے اثرات اِس ریاست میں اپنا کام کر رہے ہیں) زبان کے اچھے طالب علموں کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اِن مباحث سے ضروری واقفیت حاصل کریں۔ اِس کی مدد سے اُن کو آج کے حالات کو سمجھنے میں اور بہت سے جھگڑوں کی تہ تک پہنچنے میں مدد ملے گی اور یہ بھی معلوم ہوگا کہ لسانی عصبیت کن کن شکلوں میں اپنے آپ کو نمایاں کرتی رہتی ہے۔ سر سیّد سے لے کر بابائے اردو مولوی عبدالحق تک بہت سے حضرات نے اِس بحث میں حصّہ لیا ہے۔ سیّد صاحب کی تحریروں کی قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اِس اشتعال پیدا کرنے والی اور غصّہ دلانے والی بحث میں اُنھوں نے جذباتیت کو قلم کے پاس نہیں آنے دیا اور تلخ بیانی سے اپنے کو بہت دور رکھا۔ دل میں اُتر جانے والی دلیلوں کے ساتھ اور جذبات سے معمور مگر جذباتیت سے محفوظ اندازِ بیان کے ساتھ بحث میں حصّہ لیا۔ اِسی خوبی کی وجہ سے اِس بحث کے اجزا آج بھی معلومات میں اضافہ کرتے ہیں اور اِس سے بڑھ کر یہ بات کہ پڑھنے والوں میں زبان کی بحث سے متعلق صحیح شعور پیدا کرتے ہیں۔

اِس مجموعے کے تیسرے حصّے میں اُن مضامین کو رکھا جاسکتا ہے جو عام ادبی موضوعات سے تعلق رکھتے ہیں۔ بعض کتابوں کے مقدّمات بھی اِسی ذیل میں آتے ہیں۔ اِن سب میں سیّد صاحب کی شگفتہ نگاری اور سخن فہمی کی صفت کارفرما نظر آتی ہے۔ مقدّمہ نگاری اب ایک رسمی سی چیز ہوکر رہ گئی ہے، اب اِس میں اور جو کچھ ہو سو ہو، معلومات کا حصّہ بہت کم ہوتا ہے یا ہوتا ہی نہیں۔ اِس کے برخلاف سیّد صاحب کے جو مقدّمے اِس مجموعے میں شامل ہیں، اُن کا ایک خاص وصف یہ بھی ہے کہ پڑھنے والے کی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے اور مصنّف اور تصنیف کے تعلّق سے ایسی کام کی باتیں معلوم ہو جاتی ہیں جو ویسے شاید سامنے نہ آپاتیں۔ یہ خوبی کس قدر نہ نشین ہے اُن کی تحریروں میں، اِس کا اندازہ اِس ایک بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ جس شخص نے وہ کتاب نہ پڑھی ہو جس پر مقدّمہ لکھا گیا ہے، وہ مقدّمے کو پڑھ کر مصنّف سے اور اُس تصنیف سے کسی نہ کسی حد تک واقفیت حاصل کرے گا۔ اور جس شخص نے اُس کتاب کو پڑھا ہے یا پڑھ رہا ہے، اُسے بعض ایسی باتیں معلوم ہو جائیں گی جن کی روشنی میں اُس کتاب کے بہت سے مندرجات کو صحیح طور پر سمجھنے میں مدد ملے گی۔ اِس میں کسی ایک مقدّمے کی تخصیص نہیں، کم و بیش کی نسبت کے ساتھ یہ خوبی ہر مقدّمے میں نظر آئے گی۔ اِس لحاظ سے ہمارے اچھّے طالب علموں کے لیے اِس حصّۂ کتاب کا مطالعہ اس لحاظ سے خاص کر مفید ثابت ہو سکتا ہے کہ مقدّمہ نگاری کے آداب وصفات سے اُن کو واقفیت حاصل ہو گی اور یہ بھی معلوم ہوگا کہ حشو و زوائد کے بغیر اور مدّعیانہ انداز اختیار کیے بغیر بات کو کس طرح کہنا چاہیے کہ شگفتگی تو برقرار رہے، مگر شاعرانہ انشاپردازی شاملِ تحریر نہ ہو اور علمی سنجیدگی پر حرف نہ آنے پائے۔

اِس کتاب کا چوتھا حصّہ اُن اجزا کو قرار دیا جاسکتا ہے جن میں وہ بحثیں آئی ہیں جن کا حوالہ شروعِ مضمون میں دیا گیا ہے اور بعض مثالیں بھی پیش کی گئی ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ لسانی تحقیق کے نقطۂ نظر سے اِس مجموعے کے متعدّد مندرجات بنیادی مباحث کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو میں یہ مسئلہ بہت جھگڑے کا رہا ہے کہ عربی فارسی لفظوں میں جو معنوی تغیّرات یہاں ہوئے ہیں اُن کی حیثیت کیا ہے۔ یہی معاملہ تلفّظ کے تغیّرات کا ہے۔ سیّد صاحب نے کئی جگہ بڑی وضاحت کے ساتھ اِس مسئلے پر روشنی ڈالی ہے اور فلسفۂ زبان کے ایک ماہر کی طرح اِس بر زور دیا ہے کہ جو تغیّرات بہ روئے کار

آئے ہیں اور استعمالِ عام میں شامل ہو چکے ہیں، اُن کو لازماً قابلِ قبول سمجھنا چاہیے۔ اِس کے لیے اُنھوں نے ایک بنیادی بات یہ بھی کہی ہے کہ تغیرات کے عمل سے کسی زبان کی خود مختاری اور اُس کی مستقل حیثیت کا تعین ہوتا ہے۔ اگر وہ زبان زندہ ہے اور خود مختار ہے، تو پھر ہر زبان کے لفظ اُس زبان کے طریقِ استعمال کے مطابق اپنے آپ کو بنائیں گے تب وہ زبان کا جُز بن پائیں گے۔ اِس کا واضح طور پر مطلب یہ ہے کہ جو لوگ عربی یا فارسی لفظوں کے اُسی تلفظ پر اصرار کرتے ہیں جو اُن زبانوں کے لغات میں درج ہے، یا اُنھی شکلوں کو قابلِ قبول مانتے ہیں جو اُن زبانوں کے قواعد کے لحاظ سے درست ہیں، تو وہ لوگ اُردو کو ایک مستقل اور خود مختار زبان نہیں مانتے۔ یہی نہیں، اِس کا مطلب یہ بھی ہے کہ ایسے لوگ اگرچہ ہیں نیک نیت اور زبان کے بہی خواہ اور معیارِ صحت و فصاحت کی پاسبانی کا فریضہ گویا انجام دینا چاہتے ہیں؛ مگر اِن سب اچھائیوں کے باوجود یہ حضرات فلسفۂ لسان سے اچھی طرح واقف نہیں اور زبانوں میں لفظوں کے مختلف تغیرات سے دوچار ہونے کے احکام سے ناواقف ہیں۔ یا یہ کہ واقف تو ہیں مگر اردو زبان کو نہایت نیک نیتی کے ساتھ اِس حق سے محروم رکھنا چاہتے ہیں۔ سیّد صاحب نے اِس سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے، اُس سے ایسے حضرات معلومات اور زبان کے طالبِ علم بصیرت حاصل کر سکتے ہیں۔

یہ جو تلفظ، متروکات اور لفظی تغیرات کی بحثیں بار بار اُٹھتی رہیں، اِس کی تہ میں اور باتوں کے علاوہ ایک اور محرک بھی کارفرما رہا ہے اور وہ ہے اہلِ زبان اور غیر اہلِ زبان کا مسئلہ۔ بہت سے لوگوں کے نزدیک زبان سے واقفیت اور علمِ زبان سے شناسائی کی حیثیت ثانوی رہی ہے، اصل حیثیت اِس کی رہی ہے کہ فلاں شخص اہلِ زبان ہے یا نہیں۔ مطلب یہ ہوتا تھا کہ وہ دہلی یا لکھنؤ کا رہنے والا ہے یا نہیں۔ اور دہلی و لکھنؤ میں بھی اُن خاص علاقوں کا رہنے والا، جنھیں فصحا کے علاقے قرار دے دیا گیا تھا۔ شروع میں اِس مسئلے کی جو بھی حیثیت رہی ہو، مگر جو زمانہ اِن بحثوں کے عروج کا ہے، یعنی امیر مینائی، داغ اور جلال کا عہد؛ اُس وقت تک علاقائی حدیں ٹوٹنے لگی تھیں اور علم کے فروغ نے صورتِ حال کو بدل دیا تھا۔ مگر اِن اساتذہ کے متبعین نے اِس بیسویں صدی میں بھی اُسی پُرانی روش پر چلنا ضروری قرار دیا اور اُسی معیار بندی کی حدوں کو برقرار رکھنے پر زور دیا۔ سیّد صاحب نے ایک جگہ بہت صفائی کے ساتھ بلا کر یوں کہیے کہ جرأت کے ساتھ اِس طرف توجہ دلائی

ہے۔ سرسید اور علی گڑھ تحریک کے کارناموں پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

"یہ پہلا ادارہ ہے جس نے دہلی و لکھنؤ، اہلِ زبان اور زبان داں، شہری اور قصباتی کی دیرینہ جنگ کا خاتمہ کیا اور جس طرح یہ زبان خود ایک مشترکہ زبان کی حقیقت کی مدعی ہے، اُسی طرح علی گڑھ نے اِس کو مشترکہ ہندستان کی ادبیت کا خزینہ دار بنایا، اور دہلی و لکھنؤ کے پُرانے پیدائشی دعووں کو مٹا کر، اہلیت و استعداد کی شرط کے مطابق حقیقی فضل و کمال کو زبان دانی کا معیار قرار دیا اور ادبیات کی ایک آزاد ہندستانی حکومت قائم کی، جس میں ہر صوبے اور ہر صوبے کے ہر شہر کے اہلِ قلم اور اہلِ علم برابر کے شریک ٹھہرے۔ سرسید دلّی کے تھے، محسن الملک اٹاوہ کے، مولانا حالؔی پانی پت کے، مولانا نذیر احمد بجنور کے، مولانا شبلی اعظم گڑھ کے، مگر اِن سب کی تصنیفات نے مل کر اِس زبان کا ایک متحدہ معیار مقرر کر دیا۔ سرسید مرحوم نے جس دن مولانا شبلی کی المامون پر یہ فقرے لکھے:

"یہ کتاب اُردو زبان میں لکھی گئی ہے اور ایسی صاف و شستہ اور برجستہ عبارت ہے کہ دلّی والوں کو بھی اس پر رشک آتا ہوگا۔"

(دیباچہ طبع دوم المامون)

تو در حقیقت اُنھوں نے اُس وقت اِس زبان کو لکھنؤ اور دہلی کی گرفت سے آزادی کا خطِ فرمان لکھا۔ اِس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہر شہر و دیار کے اہلِ قلم کو زبان کھولنے کی جرأت اور اپنی اپنی بساط کے مطابق عرضِ متاع کی ہمت ہوئی اور کچھ ہی دنوں میں اِس زبان کا خزانہ ہر قسم کے قیمتی سامانوں اور ذخیروں سے مالامال ہو گیا۔"

(نقوشِ سلیمانی، ص ۶۴)

سیّد صاحب کے اِس مجموعۂ مقالات میں یہ مسئلہ جزوی طور پر کئی جگہ زیرِ بحث آیا ہے، مگر سب سے زیادہ تفصیل اُس مضمون میں ملتی ہے جو "تہنید" کے عنوان سے اِس مجموعے میں شامل ہے۔ اِس موضوع پر یہ بہت مفید، معلوماتی اور کارآمد مضمون ہے اور اِس قابل ہے کہ ہمارے طلبہ کو خاص طور پر اس کے پڑھنے کی طرف متوجہ کیا جائے۔ بہت سی جامع مثالوں کے ساتھ اور نہایت

درجہ وضاحت کے ساتھ یہ بتایا گیا ہے کہ عربی کے لفظ اردو میں آکر کس طرح تغیرات سے دوچار ہوئے ہیں اور اس کو ارتقائے زبان کا ایک ناگزیر عمل بتایا گیا ہے۔ یہ پوری بحث توجہ طلب ہے اور اس مبحث پر بنیادی بحث کی حیثیت رکھتی ہے۔ تمہیدی حصے میں سیّد صاحب نے اِس اصطلاح (تہنید) کی تعریف کی ہے:

"یہ اصطلاح اصل میں عربوں سے چلی ہے۔ وہ جب کسی دوسری زبان کے لفظ کو اپنی زبان کے اصول پر خراد کر، اُس کو عربی بنا ڈالتے تھے تو وہ اپنے اِس عمل کو "تعریب" کہتے تھے۔ یہی قاعدہ فارسیوں نے اپنی زبان میں جاری کیا، تو اُس کو "تفریس" کہا، یعنی فارسی بنا لینا۔ اب جب اہلِ ہند یہی کریں، یعنی وہ کسی دوسری زبان کے لفظ کو اپنی زبان کے اصول پر تراش خراش کر کے اپنی زبان میں ملا لیں، تو اس کو "تہنید" کہیں گے۔

یہ اصول زبانوں کے بڑھنے اور پھیلنے کے لیے بہت ہی مفید ہے .... اِس کے مانے بغیر ممکن ہی نہیں کہ زبان ترقی پا سکے۔"

اِس اصطلاح کی تعریف اِس طرح کی گئی ہے کہ بات بھی اچھی طرح واضح ہوگئی اور یہ بھی معلوم ہوگیا کہ جس عربی فارسی کا ہم بار بار حوالہ دیتے ہیں اور نام لیتے ہیں، ہم سے پہلے اُن زبانوں میں یہ عمل فروغ پا چکا تھا۔ ہم کو تو یہ اصطلاح بھی وہیں سے ملی ہے۔ اِسی سلسلے میں اُنھوں نے یہ پتے کی بات لکھی ہے:

"دوسری زبان کا جو لفظ ہمارے یہاں آئے گا، وہ جب تک اپنی بے گانگی چھوڑ کر بالکل گھریلو نہ بن جائے گا وہ ہمارے دیش میں رہ نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ عربی، فارسی، سنسکرت، انگریزی وغیرہ کے جو ہزاروں لفظ ہماری زبان میں آگئے ہیں، وہ ہماری زبان کے قاعدوں پر چڑھ کر، ہماری زبان کی شکل و صورت اختیار کرنے پر مجبور ہیں۔"

اِس کے بعد سیّد صاحب نے اِس بات کو ثابت کرنے کے لیے کہ عربی کے لفظ اردو میں آکر صورت اور معنی کے بہت سے تغیرات سے دوچار ہوئے ہیں اور اب اردو میں اُن کی صحیح اور فصیح شکل وہی بدلی ہوئی صورت ہے، بہت سی مثالیں یک جا کر دی ہیں اور اُن کے ذیل میں

جو ضروری تصریحات لکھی ہیں، اُن کو پڑھنے کے بعد علمِ زبان کا ہر طالب علم "تہنید" کے اصول پر ایمان لے آئے گا اور اُس کو پہلی بار بہت وضاحت کے ساتھ یہ معلوم ہو گا کہ اب تک وہ کس قدر غلط فہمی میں مبتلا تھا اور اپنی زبان کے اِس بنیادی اصول کو اچھی طرح نہ سمجھ کر اور اتنی بہت سی مثالوں سے ناواقف رہ کر وہ کتنی گہری ناواقفیت میں مبتلا تھا۔ اِس مضمون میں سیّد صاحب نے اِتنی اور ایسی مثالیں ضروری وضاحت کے ساتھ جمع کر دی ہیں کہ اس مضمون کو پڑھنے کے بعد اِس بحث کے سلسلے میں کچھ اور پڑھنے کی تشنگی محسوس نہیں ہو گی اور ذہن میں یہ بات اچھی طرح بیٹھ جائے گی اور دل میں اُتر جائے گی کہ عربی فارسی کے جو لفظ اردو میں جس طرح مستعمل ہیں، اب اُسی طرح صحیح اور فصیح ہیں۔ اِس کی تو گنجایش نہیں کہ زیادہ مثالوں کو نقل کیا جا سکے، میں محض وضاحتِ قول کے لیے دو تین لفظوں سے متعلق سیّد صاحب کی تحریر کردہ صراحتوں کو نقل کرتا ہوں۔ صورتِ حال کا اِنھی دو تین مثالوں سے بہ خوبی اندازہ ہو جائے گا۔

لفظِ "تبادلہ" اور "تبدیلی" پر ہمارے بعض بزرگوں نے شک کی نگاہ ڈالی ہے، سیّد صاحب نے لکھا ہے:

"لفظِ "تبادلہ" عربی کے لحاظ سے غلط ہی کیوں نہ ہو، لیکن ہماری زبان میں یہ صحیح ہے۔ اس کو چھوڑ کر "مبادلہ" یا "تبادُل" بُلوانے کی کوشش زبردستی ہے۔ "تبدیل" کے مقابلے میں "تبدیلی" غلط ہی ہو مگر وہ ہمارے ہاں صحیح ہے۔ خود "صحیح" کو "سہی" ہم نے کر دیا ہے اور اِس سے ایک نئے معنی پیدا کر لیے ہیں۔ "احوال" عربی میں جمع ہی کیوں نہ ہو، مگر وہ ہماری زبان میں واحد کے طور پر بولا جاتا ہے۔ "معنی" کا لفظ عربی میں واحد ہے، مگر اردو والے اِس کو جمع بولتے ہیں۔ "ماتحت" عربی کے لحاظ سے بے معنی ہے، مگر ہماری زبان کا وہ نہایت صحیح و فصیح اور بامعنی لفظ ہے۔"

معنوی تبدیلی کے جواز اور جواز ہی نہیں، لازمی ضرورت کی اور زیادہ وضاحت کرنے کے خیال سے یہ اصول بتایا ہے کہ:

"کسی لفظ کو ہندستانی بنا لینے کے بعد ہم کو حق ہے کہ ہم اُس کے وہ معنی سمجھیں

جو اصل معنی سے مجاز کے طور پر یا اُس کے قریب ہونے یا کسی اور لگاؤ کی وجہ سے ہماری زبان میں پیدا ہو گئے ہیں۔"

پھر متعدد مثالوں سے اِس کی وضاحت کی ہے اور اِس کا آغاز اِس عبارت میں موجود لفظ "وجہ" سے کیا ہے، لکھتے ہیں:

"اِسی فقرے میں دیکھیے کہ "وجہ" عربی لفظ ہے۔ عربی میں اِس کے معنی "مُنہ" کے ہیں۔ اِس سے "رخ" کے معنی پیدا ہوئے اور اُس سے "سبب" کے معنی پیدا ہو گئے۔ خود "سبب" کیا ہے؟ عربی میں اِس کے معنی رسّی اور ڈوری کے ہیں، جس سے کسی کو باندھا جائے۔ اُس سے عربی میں "ذریعہ" کے معنی پیدا ہو گئے۔ اُس سے اہلِ فلسفہ اور فارسی اور اردو والوں نے اِس کو علّت اور وجہ کے معنی میں بول دیا اور پیچھے اِس کی جمع "اسباب" بنائی اور اِس کے دو معنی قرار دیے؛ جب اِس کو مفرد کے طور پر بولیں تو سامان سمجھیں، اور جب جمع بولیں تو وہ "سبب" کی جمع ہے۔ "اسباب" کے معنی سامان کے نہ عربی میں ہیں نہ فارسی میں، خالص ہندستانی ہیں۔"

آپ نے سنا ہوگا کہ جوشؔ ملیح آبادی جو زبان دانی کے مدّعی تھے، وہ "عرصہ" کو "مدت" کے معنی میں اِس لیے غلط کہتے تھے کہ اِس کے اصلی معنی بہ قول اُن کے "میدان" ہیں۔ اردو کے اساتذۂ سخن اور عربی کے فضلائے کرام کا کیا ذکر، نیاز فتح پوری اور جوش ملیح آبادی جیسے حضرات ایسی ہی بہت سی باتیں کیا کرتے تھے اور بہت سے ناواقفِ مسائلِ زبان و بیان ایسی باتوں سے بہت متاثر ہوا کرتے تھے۔ قاموس الاغلاط جیسے کئی رسالے لکھے گئے جن میں ایسے بہت سے لفظوں کو غیر معتبر قرار دیا گیا اور اِس طرح غلط اندیشیوں کا بہت زیادہ سروساماں جمع کر دیا گیا۔ سیّد صاحب نے ایسے ہی ایک واقعے کا ذکر کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے، وہ نہایت توجہ کے ساتھ پڑھنے کے لائق ہے:

"میں نے معارف میں ایک دفعہ "اثر" کی جمع "اثرات" لکھ دی تھی۔ میرے مخدوم دوست سیّد مقبول احمد صاحب صمدانی نے، جو بڑے نستعلیق انشا پرداز اور نفاست پسند اہلِ قلم ہیں، خط لکھ کر مجھے فوراً ٹوکا کہ: "عربی میں اثر کی جمع "آثار" ہے "اثرات" نہیں۔ میں نے مذاقاً جواب دیا کہ میں نے وہ لفظ اردو میں لکھا ہے، عربی میں نہیں۔

لیکن یہ مذاق میں ٹالنے کی بات نہیں۔ خدا جانے اور کتنے فضلا اِس قسم کی "بالارادہ غلطیوں" کو لکھنے والوں کی جہالت سمجھتے ہوں گے، مگر بات یہ نہیں۔ عربی میں "اثر" کے معنی زمین پر قدم کے نشان کے ہیں۔ قرآن میں اِنھی معنوں میں یہ لفظ آیا ہے۔ اہلِ فلسفہ کو اپنے لیے لفظوں کی ضرورت پڑی، اُنھوں نے اِس کو لیا اور اِس سے "تاثیر" اور "اثر" بہ معنی "نتیجہ" کئی لفظ بنائے۔ اِس سے فارسی اور اردو میں "اثر" نتیجے کے معنی میں آگیا۔۔۔۔ اب اِس کے بعد "اثر" خاصیت کے معنی دینے لگا، جیسے: فلاں دور کا اثر یہ ہے۔

اب جمع میں آیئے۔ اِس کی عربی جمع "آثار" بنی، لیکن اردو میں اِس کے معنی "قرینہ" کے ہوں گے، جیسے: آثار سے یہ معلوم ہوتا ہے۔ یا پھر دیوار کا آثار ہے۔ یا پُرانی یادگاروں کے معنی میں ہے، جیسے: آثارِ قدیمہ۔ اِسی لیے "اثر" نتیجہ یا تاثیر کے معنی میں جب بولیں گے تو اُس کی جمع "اثرات" بنائی جائے گی، خواہ وہ عربی کے لحاظ سے کتنی ہی بے قاعدہ ہو۔"

آپ نے دیکھا مثالوں کے ذیل میں کس جامعیت آمیز اختصار کے ساتھ اِس اصول کی تشریح کی گئی کہ جب ایک زبان سے دوسری زبان کو لفظ ملتے ہیں تو اُن میں ہر سطح پر تغیّرات رونما ہوا کرتے ہیں اور یہ اُنھی تغیّرات کی برکت ہوتی ہے کہ ایک لفظ میں معنوی نسبت کے بدلنے کے ساتھ ہی کئی نئی نسبتیں چمک اٹھتی ہیں اور کئی نئی صورتیں عالمِ وجود میں آجاتی ہیں۔ اِس کا واضح طور پر مطلب یہ ہوا کہ جو لوگ تہنید کے اِس عمل کے لازمی اثرات کو ماننے پر آمادہ نہیں، وہ دراصل زبان میں نشوونما کی صلاحیت کے قائل نہیں اور جامد تصوّر اُن کے ذہن میں بیٹھا ہوا ہے۔ زبان اگر جامد ہو گئی تو پھر وہ بہت جلد مرحوم ہو جائے گی۔

میں صرف ایک اور مثالیہ عبارت نقل کروں گا۔ مقصد اِس سے مزید وضاحتِ قول ہے اور یہ بھی مقصود ہے کہ ہمارے طلبہ اِس کتاب کی اہمیت سے اچھی طرح واقف ہو جائیں۔ اِس بے حد کارآمد اور مفید مضمون میں جس قدر مثالیں جمع کر دی گئی ہیں اور اُن

کی نسبت سے جو اہم باتیں بہ طورِ اصول لکھی گئی ہیں، وہ سب اِس قابل ہیں کہ بہت توجہ کے ساتھ اُن کو پڑھا جائے۔ لفظِ "جلوس" کے ذیل میں سیّد صاحب نے لکھا ہے:

"ایک بادشاہ کی جگہ جب دوسرا بادشاہ تخت پر بیٹھتا تھا، تو اُس کے لیے عربی کا لفظ "جلوس" غیر عربوں نے استعمال کیا، جس کے معنی "بیٹھنے" کے ہیں اور سالِ جلوس اور تخت نشینی کے سال کی اصطلاح بنی۔ اور چوں کہ جب نیا بادشاہ پہلی بار تخت پر بیٹھتا تھا، تو تزک و احتشام اور لاو لشکر کے ساتھ نکلتا تھا، تو ہم ہندستانی تزک و احتشام کے ساتھ کسی مجمع کے لگنے کو "جلوس" کہنے لگے۔ اِس کو عربی سے کوئی تعلق نہیں۔ اور جب بادشاہ اور حاکم دربار میں بیٹھے، تو ہم نے "جلوس" سے "اجلاس" بنالیا، جس کے معنی بٹھانے کے ہیں اور اب نئے زمانے میں انجمنوں اور جلسوں کے بھی اجلاس ہونے لگے۔ جس جگہ بیٹھیں، عربی میں اُس کو "مجلس" کہتے ہیں۔ بعض علما اور صوفیہ نے یہ طریقہ اختیار کیا تھا کہ خاص دنوں میں بیٹھ کر لوگوں کو وعظ و نصیحت کرتے یا درس دیتے۔ اِس سے اِس قسم کی نشست اور پھر اِس نشست کی تقریروں کو "مجلس" کہنے لگے۔ ہندستان میں ایسی نشستوں کو کہتے ہیں جن میں لوگ مذہبی اور علمی تقریریں کریں یا مرثیے پڑھیں، اور اس سے ہم نے "علمِ مجلس" بنایا، جس میں تہذیب و شایستگی مجلسوں میں اٹھنے بیٹھنے اور دل چسپی کی باتیں کرنے کے ڈھنگ سکھائے گئے۔"

اِس مضمون کے آخر میں سیّد صاحب نے ایک نہایت اہم بات لکھی ہے، جو عمومی قاعدے کے طور پر بھی ہماری خصوصی توجہ کی طلب گار ہے اور بعض نئے اعتراضات کا جواب بھی اِس میں موجود ہے:

"غرض عربی اور فارسی اور سنسکرت نسل کے اِن ہندستانی بچّوں کی تعداد بے شمار ہے۔ یہاں اُن سب لفظوں کو پہچنوانا اور بتانا مقصود نہیں، مقصود یہ ہے کہ آج ہمارے سنسکرت دوستوں کی جو یہ کد ہے کہ

ہندستانی زبان کے ہر ہندی یا سنسکرت لفظ کو اصل صحیح ہندی اور صحیح سنسکرت رنگ روپ میں دیکھیں اور اُسی صحیح ہندی اور سنسکرت نام سے اُن کو پکاریں، اُن کو تسلی رہے کہ ہندستانی نے عربی اور فارسی لفظوں کے ساتھ بھی یہی سلوک کیا ہے۔ اور ہر خود مختار زبان کا حق ہے اور کسی کی قدرت میں نہیں کہ وہ اُس سے اِس حق کو چھین سکے"۔

مجھے توقع ہے کہ اِس مختصر سے جائزے سے یہ بات واضح ہوئی ہوگی کہ مولانا سیّد سلیمان ندوی کے مقالات کا یہ مجموعہ زبان اور قواعدِ زبان سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے بہت ہی کارآمد ہے۔ دوسری زبانوں کے جو لفظ اردو میں مستعمل ہیں، اُن میں ہر قسم کی تبدیلیوں کا حق اردو والوں کو حاصل ہے اور یہ اِنھی جاری وساری تغیّرات کا فیض ہے کہ ایک لفظ کی نسبت سے کئی لفظ مل جاتے ہیں اور اِس طرح زبان کا دائرہ بھی وسیع ہوتا رہتا ہے اور تصرّفات کے اِس قدرتی عمل سے زبان میں نشوونما کی صلاحیت اور زندگی کی طاقت بھی کارفرما رہتی ہے۔

زبان و بیان کے بعض پہلو

شاعری کی دنیا میں ایک دور ایسا گزر چکا ہے جب لفظوں کے رکھ رکھاؤ، مناسبات کے التزام اور اندازِ بیان کے پیچ و خم کو شاعرانہ کمال کے اظہار کی معراج سمجھا جاتا تھا۔ صرف بندشِ الفاظ اور محض مرصّع سازی مقصود بھی تھی اور معیار بھی۔ اُس صنعت گری کے زمانے میں جتنی بدعتیں پھیلیں اور شاعری کو جس قدر نقصان پہنچا، اُس سے ہم سب واقف ہیں۔ رعایتِ لفظی کے پھیر میں اِس طرح گرفتار ہو جانے سے اشعار کاغذی پھول بن کر رہ گئے تھے۔

اِدھر ۱۵، ۲۰ برسوں میں ناقدین نے ہیئت کے تجربوں، ادب و سماج کے باہمی تعلق اور اُس کے تجزیے پر اِس حد تک زور دیا کہ حسنِ بیان، فصاحتِ کلام اور معانی و بیان کے بے حد ضروری قاعدوں کو نظرانداز کر دینا "باشعور شاعر" کے لیے ضروری سا ہو کر رہ گیا۔ اِس طرح پھر ایک بار وہ تناسب و توازن ختم ہو گیا جس کے بغیر نہ خیال و اظہار میں ربطِ کامل پیدا ہو سکتا ہے، نہ حُسنِ بیان اور تاثیر کی دولت ہاتھ آ سکتی ہے۔ قدیم شاعروں کے ایک گروہ نے الفاظ کو سب کچھ سمجھ کر، گُتھی کی گرہ وا کو معراج سمجھ لیا تھا؛ بہت سے نئے شاعروں نے صرف ہیئت کے کچھ تجربوں اور مواد کی سماجیت کو سب کچھ فرض کر کے، شاعری کو حسنِ بیان اور تاثیر سے معرّا بنانے کی کامیاب کوشش کی، اور اِس بات کو فراموش کر دیا گیا کہ صرف لفظ پرستی یا محض خیال آرائی کا نام اچھی شاعری نہیں ہو سکتا۔

ہمارے زمانے کے شاعروں کو زبان و بیان سے اِس حد تک بے نیاز بنانے میں اِس بات کو بھی بہت دخل تھا کہ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر شاعری کو کچھ مخصوص خیالات کی نشر و اشاعت کا وسیلہ بنا لیا گیا تھا۔ تنقیدِ حیات، حقیقت نگاری اور سماجی بصیرت کے کچھ مفروضات کی ترجمانی شاعروں کا فرض تھا، اِس سے غرض نہیں تھی کہ کس بات کو کس طرح کہا جائے۔ یہ فرض کر لیا گیا تھا کہ جو ترقی پسند ہے وہ اچھا شاعر بھی ہے اور جو اِس بزم میں باریاب نہیں، وہ کچھ نہیں۔ زندگی اور اُس کے مظاہر کو جو دنیا کی لامحدود وسعت کی طرح مختلف النوع ہیں ایک خاص آئیڈیالوجی کے دائرے میں بند کر کے، شاعری کو اُس محدود تصوّرِ حیات کی آئینہ داری کے لیے وقف کر دیا گیا تھا — شاعری کا مقصود اگر یہ ہو کہ اُس کا سہارا لے کر بعض سیاسی نظریات کی تبلیغ کی جائے اور اس ہنگامے میں فن، اسلوب، معانی و بیان اور لطافت و فصاحت کا تذکرہ فضول سی بات ہو کر رہ جائے، تو تعجب کی کیا بات ہے!

فن اور اُس کے ضابطے کاوش کے طلب گار ہوتے ہیں۔ اچھّا شاعری کے لیے مشق، مطالعہ اور فکر و تامّل کی اہمیت کا احساس بنیادی شرط ہے۔ اگر شاعری کا بلند ترین معیار پیشِ نظر ہو، تو یہ سارے مراحل طے کرنا ہی پڑیں گے؛ لیکن اگر شاعری و صحافت میں امتیاز نہ کیا جائے اور شاعر کا وہی کام ہو جو کسی جماعت کے پروپیگنڈا سکریٹری کا ہوتا ہے؛ اُس صورت میں کسی سر و سامان کی ضرورت نہیں۔ برسوں یہ کاروبار چلتا رہا کہ شاعر ہر ضروری چیز سے بے نیاز ہو کر، صرف مجاہدوں کی فہرست میں نام لکھا کر یہ فرض کر لیتے تھے کہ بس سارے مرحلے طے ہو گئے۔

کچھ لوگوں نے یہ فرض کر لیا تھا کہ شعر شاعر کے ذہن پر مع الفاظ نازل ہوا کرتا ہے۔ یہ خود فریبی اس حد تک بڑھی کہ کوئی حد ہی نہیں رہی۔ شاعروں نے یہ سمجھ لیا کہ ٹوٹے پھوٹے لفظ، بے جوڑ تعبیرات اور مبہم طرزِ بیان؛ یہ ساری "نعمتیں" عطیۂ فطرت ہیں۔ اِس میں شک نہیں کہ ایک ایک لفظ کو پرکھنے، مرادفات کے نازک مفاہیم کو ملحوظ رکھنے اور بہ لحاظِ اندازِ بیان خوب سے خوب تر کی جستجو میں رہنے سے نجات حاصل کرنے کا یہ کامیاب نسخہ

تھا۔ اِن حضرات نے اِس بات کو نظر انداز کر دیا کہ قُدما کے بہت سے نہایت اچھے شعر، جن پر آج ہم وجد کرتے ہیں، اُنھی الفاظ میں اُن کے ذہن پر نازل نہیں ہوئے تھے۔ اُن کے مسودے سامنے ہوں تو معلوم ہو کہ ایک ایک لفظ پر کتنی بار خطِ تنسیخ کھینچا گیا ہے اور ایک ایک مصرعے کو کس کس رُخ سے کہنے کی کوشش کی گئی ہے ـــــ شاگردوں کے کلام پر استادوں کی اصلاحوں کو دیکھا جائے، تو معلوم ہوگا کہ باکمال استاد نے صرف ایک لفظ کو بدل دیا ہے یا اُس کو اِدھر اُدھر کر دیا ہے اور شعر کچھ سے کچھ ہو گیا ہے ـــــ ہر شاعر کے یہاں کچھ ہم معنی اشعار ہوتے ہیں، کسی کے یہاں کم کسی کے یہاں زیادہ۔ کچھ شعر ایسے ہوتے ہیں کہ نفسِ مفہوم ایک ہے، صرف اندازِ بیان کے معمولی سے فرق نے دونوں شعروں میں اندھیرے اُجالے کا فرق پیدا کر دیا ہے۔ قدیم شاعروں میں سے میرؔ کے یہاں اور اِس زمانے میں فراقؔ کے یہاں اِس کی مثالیں بہ کثرت ملیں گی ـــــ مختلف شاعروں کے یہاں ہم معنی شعر ملتے ہیں۔ نفسِ مفہوم ایک ہے، لیکن طرزِ بیان کی خوبی و خامی یا انتخابِ الفاظ کے فرق نے ایک شعر کو آسمان پر پہنچا دیا ہے ـــــ مشقِ سخن بڑی چیز ہے جس سے قدرتِ بیان کی قابلِ رشک صلاحیت نمایاں ہو جاتی ہے، اور اُس منزل پر پہنچ کر کبھی کبھی شعر واقعی مع الفاظ ذہن پر نازل ہوا کرتے ہیں؛ لیکن ایسا ہمیشہ نہیں ہوتا۔ اچھے اچھے مشّاق شاعروں کو ایک مناسب لفظ کے انتخاب میں یا مناسب اسلوبِ بیان کی تلاش میں دِنوں پریشان ہوتے دیکھا گیا ہے۔ پھر یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ایک مدّت کی مشق، قدیم ادب کے اچھے مطالعے، اور فکر و تامّل کی بہت سی دشوار منزلیں طے کرنے کے بعد یہ رتبۂ بلند ملتا ہے۔ بہت سے نئے شاعروں نے یہ سمجھ لیا کہ یہ سارے مرحلے خود بہ خود طے ہو جاتے ہیں۔ اِس طرح اہلِ نظر اور بُل ہوس کا امتیاز ہی ختم کر دیا۔ اِس مفروضے نے بھی زبان و بیان کو خاصا نقصان پہنچایا۔

ہمارے بہت سے شاعر انتخابِ الفاظ میں سلیقے سے بہت کم کام لیتے ہیں۔ بہ غور دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ بعض اچھی خاصی نظمیں محض اِس لیے بے اثری کا شکار ہو جاتی ہیں کہ چند لفظ یا چند تعبیریں غیر مناسب یا نامانوس ہوتی ہیں۔ اُن چند لفظوں کا

کفارہ پوری نظم کو ادا کرنا پڑتا ہے۔ مندرجۂ ذیل صورتوں میں صحتِ بیان اور حسنِ بیان کے نقطۂ نظر سے خامیاں زیادہ نمایاں ہو جاتی ہیں:

(۱) مناسب صفاتی الفاظ کا نہ ہونا (۲) غلط استعارے (۳) مرادف الفاظ میں سے صحیح لفظ کا انتخاب نہ کرنا (۴) فصاحتِ کلام کے لحاظ سے غیر مناسب الفاظ کو منتخب کرنا۔

ہمارے بعض شاعروں نے بعیدُ الفہم باہمی نسبت سے عاری ایسے استعارے تراشے ہیں کہ مذاقِ سلیم کے ساتھ ساتھ قوتِ فہم بھی الاماں پکار اٹھتی ہے۔ ہمارے یہاں انگریزی کے بعض اسالیبِ بیان کی کورانہ تقلید نے کئی وبائیں پھیلائی ہیں، غیر مناسب استعارے بھی اس کورانہ تقلید یا محض ترجمہ کر دینے کے شوق کا مآل بد ہیں۔

انگریزی میں (TRANSFERRED EPITHAT) ایک قاعدہ ہے، جس کا لفظی ترجمہ "صفتِ منتقلہ" کیا گیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ایک موصوف کی صفت بہ نظرِ اختصار دوسرے موصوف کی طرف منتقل کر دی جائے اور اُس موصوف کو حذف کر دیا جائے۔ اِس اسلوب کو بے دریغ استعمال کیا گیا، یہ سوچے بغیر کہ اُردو میں یہ تقلیدِ محض مناسب بھی ہے۔ اُردو یا فارسی میں ایسا کوئی قاعدہ نہیں جس میں انتقالِ صفت اِس طرح ہو، البتہ یہ کام استعارے سے لیا جاتا ہے۔ استعارے میں طرفین (مستعار لہٗ اور مستعار منہٗ) میں ایک تعلق کا ہونا ضروری ہے، جس کو "وجہِ جامع" کہتے ہیں۔ "وجہِ جامع" سے مراد وہ تشبیہی مناسبت ہے جس کے واسطے سے ایک فرد یا چیز کی مخصوص صفت کو دوسرے فرد یا شے کی عین ذات مان لیا جاتا ہے۔ اگر جانبین میں کسی طرح کا تشبیہی علاقہ نہ ہو، تو استعارہ کسی اعتبار سے صحیح نہیں ہو سکتا، جب کہ "صفتِ منتقلہ" میں کسی ایسے واسطے کا وجود ضروری نہیں۔ یہ قاعدہ مناسب تصرف کے بغیر اُردو سے میل نہیں کھا سکتا۔ جب اِس میں تصرف کیا جائے گا، یعنی دونوں اجزا میں کسی نسبت کا علاقہ پیدا کیا جائے گا، اُس صورت میں یہ استعارے میں بدل جائے گا، اور یہی اِس کا صحیح مصرف ہے۔ ہر زبان میں کچھ خاص اسالیبِ بیان ہوتے ہیں، یہ ضروری نہیں کہ اُن کو دوسری زبان میں اُسی طرح منتقل کیا جا سکے۔

عام طور پر ہر زبان ضروری اور مناسب تصرفات کے ساتھ دوسری زبانوں کے اجزا کو قبول کیا کرتی ہے۔ یہ مسلّمہ اصول ہے۔

اسی طرح یہ بات بھی ذہن میں رہنا چاہیے کہ کسی زبان کے خاص اسالیبِ بیان کو دوسری زبان میں بعینہ نقل کر دینا غیر مناسب بھی ہو سکتا ہے۔ بعض اسالیب میں اتنا تصرّف ضرور کرنے کی ضرورت محسوس کی جائے گی کہ وہ اُس زبان کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جائیں کیوں کہ یہ ضروری نہیں کہ جو طریقۂ اظہار ایک زبان میں درست ہو، وہ دوسری زبان میں بھی اُسی طرح قابلِ قبول ہو۔

میں اِس بات کو زیادہ واضح کرنے کے لیے ذیل میں تشبیہ، استعارے اور صفتِ منتقلہ کے نامناسب استعمال کی کچھ مثالیں درج کرتا ہوں۔ اِن مثالوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ غیر مانوس اندازِ بیان کو کس کس طرح اپنایا گیا ہے:

مرے تصوّر کے زخم خوردہ افق سے
یادوں کے کارواں یوں گزر رہے ہیں (سردار جعفری)

افق کو زخم خوردہ کہنا غلط ہے، یعنی افق کو طائر یا انسان فرض کیا جائے، اِس طرح وہ زخمی ہو، پھر اُس کو افق کے قالب میں ڈھال دیا جائے۔ اِس کو تناسبِ بیان سے کوئی علاقہ نہیں، یہاں کوئی وجہِ شبہ مشترک نہیں۔

جو ہو سکے تو ادھر کی پیاری زمین کو گود میں اٹھالوں
اور اُس کی شاداب لہلہاتی ہوئی جبیں کو
ہزاروں بوسوں سے جگمگادوں (سردار جعفری)

پہلے زمین کو لے پالک بنا کر گود لیا، پھر اُس کو سبزہ بنا کر لہلہایا اور اُس سبزے کو بوسوں سے جگمگا دیا۔ یہ ساری باتیں لاطائل ہیں۔ پیشانی اور سبزے میں کوئی نسبت نہیں۔ نیز جب تک بوسے کے ساتھ کوئی ایسا لفظ نہ لایا جائے جس سے تابانی کا مفہوم نکلے، اُس وقت تک بوسوں کی جگمگاہٹ بھی فریبِ خیال کی حد سے آگے نہیں بڑھے گی۔

یہ خون جو نفع خور بنیوں کی تھیلیوں میں کھنک رہا ہے (سردار جعفری)

خون کا استعارہ سکّوں سے کیا گیا ہے، لیکن دونوں میں کوئی علاقہ نہیں۔ اِس میں کئی محذوفات ہیں۔ کسان کا خونِ گرم فصل میں صرف ہوتا ہے، لیکن وہ فصل ڈیوڑھے سوائے کے پھیر میں آکر بنیے کے گھر پہنچ جاتی ہے۔ بنیا اُس مالِ غنیمت سے سکّے حاصل کرتا ہے، اِس طرح کسان کا خونِ گرم تھیلی میں کھنکتا ہے۔ اگر استعارہ اِسی کا نام ہے، تو پھر ایسے اشعار کو کیوں بُرا کہا جائے:

دعوا کروں گا حشر میں موسیٰ پہ خون کا
کیوں اُس نے آب دی مرے قاتل کی تیغ کو

جس طرح خونِ گرم نے کئی چکّر کھانے کے بعد سکّوں کا بھیس بدلا ہے، اُسی طرح اِس شعر میں کئی پھیر ہیں۔ جنابِ کلیم خدا سے دیدار طلب ہوے، جس کے نتیجے میں برقِ حسن نے طور کو پھونک کر سرمہ بنا دیا۔ آنکھیں چلتی ہوئی تلوار تو ہوتی ہی ہیں، اِس اعتبار سے اُس سرمے نے تیغِ چشم کو آب عطا کی۔ اِس کے بعد محبوب کے قاتل بننے میں کیا کسر رہتی، اُس نے اُس مانگے کی تلوار سے غریب عاشق کو قتل کر دیا۔ عاشق حشر میں حضرت موسیٰ پر دعوا دائر کرے گا، کیوں کہ حربۂ قتل اُنھی کے واسطے سے فراہم ہوا تھا!

لکھو کہ پانی کی آنکھ اشکوں سے تر نہ ہوگی (سردار جعفری)

پانی کو آنکھیں عطا کرنا اور پھر یہ دعوا کرنا کہ اُن میں آنسو بھی نہیں آئیں گے، کرمکرنی کے سوا کچھ نہیں۔

اور یونان کی آزاد حسیناؤں نے
کتنے دل فصلِ بہاراں کے لیے بوئے ہیں
خاکِ برما نے اگائے ہیں وہ شعلے جن میں
مسکرانے کے لیے ہیں بے تاب
چاند تاروں کے کنول، فصلِ بہاراں کے گلاب (سردار جعفری)

شاعر کا مفہوم یہ ہے کہ اشتراکیت کی بہار لانے کے لیے یونان کی بے شمار عورتیں قربان ہو گئیں، لیکن دل اور بیج میں ایسا کوئی علاقہ نہیں جس سے یہ مفہوم ادا ہو سکے۔ یہی حال

شعلے اُگانے کا ہے۔ اِن شعلوں میں چاند تاروں کے کنول اور فصلِ بہاراں کے گلابوں کا مسکرانا مزید برآں! کئی شاعروں نے بونے اور اُگانے کی ایسی مٹی عزیز کی ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ ہر چیز بوئی جا سکتی ہے، اِسی طرح ہر چیز اُگائی جا سکتی ہے، خواہ مذاقِ سلیم، فصاحتِ کلام اور حسنِ بیان دم توڑ دے۔ حد یہ ہے کہ ایک صاحب نے "لہو بونے" سے دریغ نہیں کیا ہے، فرماتے ہیں:

جب شفق وسعتِ مشرق میں لہو بوتی ہے　　　بطنِ گیتی سے اُبھرتی ہیں تجلّی گاہیں

(احمد ندیم قاسمی)

بونے اور اُگانے کی چند مزید مثالیں ذیل میں درج کی جاتی ہیں، اِن کو پڑھ کر عبرت حاصل کی جا سکتی ہے:

۱۔ اگرچہ رات مسلسل سیاہی بوتی ہے　　　(سلیمان اریب)
۲۔ بطونِ خاک میں بوتے ہوئے مہ و انجم　　　(" ")
۳۔ چھڑا ہے بنسی کی دُھن سے گیت فضا میں بوئیں گے　　　(ساحر لدھیانوی)
۴۔ کہ دور دور کے ملکوں میں قحط بو جائیں　　　(" ")
۵۔ اگ رہی ہے بغاوتوں کی سپاہ　　　(سردار جعفری)
۶۔ پتھروں کے سینے سے سرخ ہاتھ اُگتے ہیں　　　(" ")
۷۔ اہلِ دل اگائیں گے خاک سے مہ و انجم　　　(مجروح)
۸۔ یہ پھول بھی تو اسی دھول سے اُگے ہیں ندیم　　　(ندیم قاسمی)

(شاعر کی یہ جدّت قابلِ داد ہے کہ اُس نے دھول سے پھول اُگائے ہیں)

۹۔ سولیاں اُگتی رہیں زنداں ابھرتے ہی رہے

ہمارے پرتھی ندی وہ دہقان جو بغاوت کی سرزمیں پر
حسیں اصولوں جوان نعروں کی سرخ فصلیں اگا رہے ہیں　　　(سردار جعفری)

امن و محبت کے سایے میں کھلتے ہیں دل اُگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے (مجروح)

شاعر کی آواز کو کس کا
خونیں پنجہ گھونٹ رہا ہے (سردار جعفری)

آواز کو گھونٹنا محض باد پیمائی ہے۔ جب تک آواز کے ساتھ کوئی مناسب لفظ نہیں لایا جائے گا، اُس وقت تک بات نہیں بنے گی۔

مکھن سی ملائم راہوں پر بوٹوں کی خراشیں پڑنے لگیں (ساحر)

راستے کو مکھن کی طرح ملائم بتانا اصولِ تشبیہ اور مذاقِ سلیم، دونوں کے ساتھ تمسخر کرنا ہے۔ "ملائم راہیں" مزید براں۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ جو راہیں مکھن کی طرح ملائم تھیں، اُن پر فوجی بوٹوں سے صرف خراشیں پڑی ہیں!!

اپنے گوندھے ہوئے غم کے بندھن
شب کے سناٹے ہیں
جاگ اٹھتے ہیں تڑپ جاتے ہیں چلّاتے ہیں (مخدوم محی الدین)

غم کے بندھنوں کو گوندھنا ہی کیا کم تھا، کہ اُن کو استعارے کے پھیر میں لاکر آدمی بنا دیا اور اس طرح جاگ اُٹھنے، تڑپ جانے اور چلّانے کا فرض اُن سے ادا کرایا گیا۔ مسرت و غم دونوں کو ذی روح کی صفات سے موصوف کیا جا سکتا ہے، کیا بھی گیا ہے، لیکن ہر نکتہ مکانے دارد! "غم کے بندھن" نہ تڑپیں گے نہ چلّائیں گے۔

اجنبی باہوں کے حلقوں میں لچکتی ہوں گی
تیرے مہکے ہوئے بالوں کی ردائیں اب تک (ساحر)

پہلے مہکے ہوئے (مہکتے ہوتے کے بجائے) بالوں کی ردائیں بنائی گئیں، پھر اُن رداؤں کو ذی روح بنا کر باہوں کے حلقے میں لچکنے پر مجبور کیا گیا۔ یہ استعارہ در استعارہ ناپختگیِ ذہن و فکر کا غماز ہے۔

امڈ رہے ہیں قدم فضاؤں میں آج ابرِ بہار بن کر (جاں نثار اختر)

قدموں کو ابرِ بہار سے تشبیہہ دینا، حسنِ خیال کا خون کرنا ہے۔

آجاؤ میں نے ڈھول سے ماتھا اٹھالیا
آجاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال (فیض)

'غم کی چھال' بجائے خود غلط نہیں، لیکن اُس کے لیے آنکھوں کو درخت بنانا کہاں کی خوش مذاقی ہے!

سولیوں پر ہمارے لبوں سے پرے
تیرے ہونٹوں کی لالی لپکتی رہی (فیض)

لالی کا لپکنا وہی استعارے کا ناجائز صرف ہے۔

جس میٹھے نور
اور کڑوی آگ سے
ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا
صبحِ بغاوت کا گلشن (فیض)

میٹھا نور اور کڑوی آگ صفتِ منتقلہ کا کرشمہ ہے اور گلشن کو پھوٹنا مذاقِ سلیم سے قطعِ تعلق کر لینے کا نتیجہ ہے۔

تشبیہہ و استعارے کی حیثیت دو دھاری تلوار کی ہے۔ یہ وہ عمل ہے کہ ذرا سی بے احتیاطی سے خود عامل پر لوٹ پڑتا ہے۔ قدیم شاعروں اور استادوں نے بھی جہاں جہاں خوش مذاقی کو بالائے طاق رکھ دیا ہے، وہاں نہایت مضحکہ خیز صورتِ حال پیدا ہوگئی ہے مثلاً:

نوکِ مژہ پہ اشکِ صباحت نظام ہے — سونٹے پہ آبنوس کے چاندی کی شام ہے
صندل اس کی ہے مانگ میں کیا خوب — راہِ ظلمات میں یہ دلدل ہے
ساری رگیں ہوئی ہیں تنِ زار پر نمود — ناطاقتی نے جسم کو مسطر بنادیا
دیکھے اُس پستاں پہ زلفوں کو تو بچہ بھی کہے — دودھ پینے کے لیے بیٹھا ہے جوڑا سانپ کا

اِن اشعار میں بہ لحاظِ قواعد کوئی عیب نہیں، لیکن بدمذاقی نے سو عیب پیدا کردیے ہیں۔ اِس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جہاں نہ قاعدے کے لحاظ سے بات درست ہو، نہ مذاقِ سلیم کے نقطۂ نظر سے، وہاں کیا رنگ ہوگا؟ آج کل نقرئی آواز، چمکیلا خیال، سکوتِ سیمیں جیسی ترکیبیں بعض شاعروں کے یہاں کثرت سے دیکھنے میں آتی ہیں۔ ستم بالائے ستم یہ کہ بہت سے وہ نارسیدہ شاعر محض تقلید کی برکت حاصل کرنے کے لیے اِن کو فراخ دلی سے استعمال کرتے ہیں جن کو صحتِ کلام و تناسبِ بیان کا احساس درکنار، اِن مرکّب استعاروں کے صحیح معنی بھی نہیں معلوم ہوتے۔

یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ جدّتِ بیان اور ندرتِ تعبیر اُس وقت تک پیدا نہیں کی جا سکتی جب تک کہ حسنِ بیان، صحتِ بیان اور مانوس طرزِ بیان سے چھٹکارا نہ حاصل کیا جائے۔ نئے شاعروں کے کلام کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ بہت سے مقامات پر اُن لوگوں نے جدّتِ تشبیہ یا ندرتِ تعبیر کی بہترین مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ اِن تشبیہوں اور استعاروں کو دیکھ کر ہر شخص تعریف کرنے پر مجبور ہوگا۔ میں سردار جعفری کے یہاں سے ایسے کچھ شعر پیش کرتا ہوں:

پتّیوں کی پلکوں پر — اوس جگمگاتی ہے
املیوں کے پیڑوں پر — دھوپ پر سکھاتی ہے
چاند کے کٹورے سے — چاندنی چھلکتی ہے
جیل کی فضاؤں میں — پھر بھی اک اندھیرا ہے
جیسے ریت میں گر کر — دودھ جذب ہو جائے

ہوا میں اڑتے ہیں لمحات جگنوؤں کی طرح

خمارِ نیم شبی کا ہے آنکھوں میں کاجل — ہتھیلیوں پہ حنا کے کنول جلائے ہوئے

افق کے کوہسار ہیں شفق کے آبشار ہیں

یہ پیڑوں کی گردن میں پھولوں کے ہار

رینگتی ہیں تاریخیں روز و شب کی راہوں پر

نوجوان جسموں پر پیرہن ہیں زخموں کے

ان کے ہاتھ میں ہنسیے گیت گانے لگتے ہیں
جھوم جھوم کر پودے اپنا سر جھکاتے ہیں

رات پینگ لیتی ہے چاندنی کے جھولے ہیں

رائفل کرتی ہے فولاد کے ہونٹوں سے کلام

اور وہ بوڑھے جہاں دیدہ رفیق
جھرّیاں جن کی ہیں تاریخِ حوادث کے ورق

اِس حُسنِ بیان کی داد کون نہیں دے گا؟ لیکن جب وہ دل بونے، پھانسیاں اگانے، اور آواز کو گھونٹنے کا کاروبار شروع کرتے ہیں، اُس وقت بھی نہیں کہ اُس حصۂ کلام سے دل کشی قطعِ تعلق کر لیتی ہے، دوسرے بہت سے نوجوان شاعروں کی گمراہی کا سر و سامان بھی فراہم ہو جاتا ہے۔

یہ مفروضہ کہ جدت، دراز دستی کے بغیر پیدا ہی نہیں کی جا سکتی، قدیم ادب کے مطالعے سے بے نیاز ہو جانے کا پیدا کردہ ہے۔ صرف میرا جیؔ کے کلام کا مطالعہ کیا

جائے تو معلوم ہو گا کہ ندرتِ تشبیہ و استعارے کی کیسی عجیب مثالیں بکھری ہوئی ہیں، جن کو پیشِ نظر رکھ کر ہم بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔ غالباً حضرت علی اکبر میدانِ جنگ میں تشریف لائے ہیں، دہشت سے فوجِ شام پیچھے ہٹ گئی ہے؛ اُس موقعے پر فرماتے ہیں:

دہشت سے فوجِ شام کی بدلی سمٹ گئی
قدرت خدا کی، دن جو بڑھا رات گھٹ گئی

دوسرے مصرعے میں جو اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے اور استعارہ جس خوبی سے صرف ہوا ہے، وہ داد سے مستغنی ہے۔ حضرت حسینؑ کے ہمراہیوں نے تیمم کیا ہے، چہروں پر ہلکا سا غبار رہ گیا ہے، اُس کا بیان دیکھیے:

ع: باریک ابر میں نظر آتے تھے آفتاب

ع: مٹّی سے آئنوں پہ جلا اور ہو گئی

دو تشبیہیں دیکھیے۔ حضرت عباسؑ نے قطعِ بازو کے بعد مشک، دانتوں سے پکڑ لیا ہے، اِس عجیب الوضع منظر کی تشبیہ ملاحظہ ہو، حسنِ تشبیہ نے اِس بہ ظاہر بد وضع منظر کا رنگ ہی بدل دیا ہے:

ع: مشکیزہ تھا کہ شیر کے مُنہ میں شکار تھا

شہادتِ حسینؓ کے بعد اہلِ بیت کو اسیر کر لیا گیا ہے، بارہ افراد کو ایک رسّی میں باندھا گیا ہے، فرماتے ہیں:

گردنیں بارہ اسیروں کی ہیں اور ایک رسَن
جس طرح رشتۂ گلدستہ میں گل ہائے چمن

مرادف الفاظ میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے، اِس لیے یہ ضروری نہیں کہ جو صفت ایک لفظ کے ساتھ آ سکتی ہو، وہ دوسرے لفظ کے ساتھ بھی آ سکے۔ حسنِ بیان کے نقطۂ نظر سے توصیفی مرکبات میں تناسبِ باہم کی بہت اہمیت ہے۔ جس طرح مرادف الفاظ میں سے مناسب تر لفظ کے انتخاب کا اثر پورے شعر پر پڑتا ہے، اُسی طرح مناسب

صفت کے استعمال کا حسن کام کر جاتا ہے۔ شاعر کے ذہن میں یہ تفصیلات مرتب نہیں ہیں تو شعر کی خوبی پر حرف آجائے گا۔ یہی صورت مناسب الفاظ کے انتخاب کی ہے۔ ہمارے بہت سے نئے شعرا الفاظ کے انتخاب میں بہت دراز دستی سے کام لیتے ہیں، جس کی وجہ سے اچھا خاصا شعر بے مزہ ہو جاتا ہے۔ چند مثالوں سے اِس کا اندازہ ہوگا:

رقص کرتی ہے ترے حسن کی رعنائی میں
وادیِ نجد کے پھولوں کی سجیلی خوشبو (قتیلؔ)

حُسن کی رعنائی میں خوشبو کے رقص کرنے کو چھوڑیے، یہ دیکھیے کہ خوشبو کی صفت سجیلی کتنی بے جوڑ ہے۔ لفظ سجیلی ایسے موصوف کے لیے آئے گا جو مادّی وجود رکھتا ہو۔

ہاں وہی ہاتھ کڑکتے ہوئے کوڑوں کی طرح
زخم ہر پیٹھ پہ ہر جسم پہ برساتے ہوئے
ظلم کی طرح نڈر، رات کی مانند طویل (سردار جعفری)

ہاتھوں کو نڈر کہنا بے سروپا بات ہے۔ یہی حال 'کڑکتے ہوئے' کا ہے، جو نہ ہاتھوں کے لیے بہ طورِ صفت آئے گا نہ کوڑوں کے لیے۔

ع: گھناونی ہے پراسرار ہے فضا ساری (ندیمؔ)

کثرتِ ظلمت کے لیے یہ کہنا کہ فضا گھناونی ہے' بے جوڑ بات ہے۔ گھناونی اظہارِ کراہت کے لیے آتا ہے، نہ کہ اظہارِ کثرت کے لیے۔

ع: پھٹی بدلی میں سورج مسکرایا (ندیمؔ)

"پھٹی بدلی" بدمذاقی کا کامیاب ترین مظاہرہ ہے۔

رقص کے ساتھ اگر ساز کی جھنکار نہ ہو
تو اک اُلجھی ہوئی زنجیر ہے یہ فنِ سلیم (ندیمؔ)

فن کے ساتھ سلیم بہ طورِ صفت کسی طرح نہیں آسکتا۔ یہ لفظ ذوق، فطرت، طبع جیسے الفاظ کے ساتھ آتا ہے۔

ع طیش کی آتشِ جرّار کہاں سے لاؤں (فیض)
" اندھیرا سخت خموشی کا بار اٹھائے ہوئے (سردار جعفری)
" نرم گلابی جاڑے گزرے (جاں نثار اختر)
" پھر کوئی نرم ساجب راگ سنا دیتے ہیں (جذبی)

نرم راگ، آتشِ جرار، سخت خموشی، نرم جاڑے بے جوڑ صفاتی الفاظ سے مرکب ہیں۔ جرار کو آگ کی صفت بنانا محض بے سر و پا بات ہے۔ سخت، بہت کے معنی میں آتا ہے، لیکن اس سے یہ کیسے لازم آتا ہے کہ وہ ہر جگہ آسکتا ہے! "نرم راگ" سب سے زیادہ معنوی تناسب سے عاری ہے

ع: عروسِ تہذیب کی ملائم دراز زلفیں سنور گئی ہیں (جاں نثار اختر)
" کتنے لمحے کہ حسیں نرم سبک آنچل سے (" ")
" مکھن سی ملائم راہوں پر بوٹوں کی خراشیں پڑنے لگیں (ساحر)

ملائم راہیں، نرم آنچل، ملائم زلفیں لکھنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کو یا تو ان الفاظ کا صحیح مفہوم نہیں معلوم یا وہ مذاقِ سلیم سے محروم ہے۔

ساغرِ خشک ابھی عقدۂ دشوار سہی (مجروح)
ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں (فیض)

ع: یہ فلک بوس ملیں دلکش و سیمیں بازار (ساحر)
" جنبشِ ابرو کے کتنے دلکش و نازک سلام (سلیمان اریب)
" وہی گھناونے منظر وہی کریہ جذام (" ")
" مچل رہا ہے کسی خوابِ مرمریں کی طرح (" ")

ساغرِ خشک، ساغرِ ناب، سیمیں بازار، نازک سلام، کریہہ جذام اور مرمریں خواب سارے مرکبات غیر مناسب صفاتی الفاظ سے گراں بار ہیں۔

ع: وہ اُجلے دریچوں میں پائل کی چھن چھن (ساحر)
" کہ زندگی تری زلفوں کی نرم چھاؤں میں "

ع: ابھرے جذبے دب نہ سکیں گے اکھڑے پرچم جم نہ سکیں گے (ساحر)

اچلے دریچے، نرم چھانو اور اکھڑے پرچم صحتِ بیان سے معرا ہیں۔ اجلا کپڑا کے قیاس پر اجلا دریچہ لکھنا سلامتِ طبع سے سارے رشتے ختم کر لینا ہے۔ نرم اور نازک اِن دو لفظوں کو عام طور سے بے محل استعمال کیا جاتا ہے، نرم چھانو بھی اسی ذیل میں ہے۔ اکھڑا پرچم اِن سب پر مستزاد ہے۔ پھر شاعر نے اِسی پر بس نہیں کیا ہے، اکھڑے پرچم کے بعد یہ بھی فرمایا ہے کہ یہ اب نہیں جم سکے گا۔

صحیح اور مناسب ترین لفظ کا انتخاب بے حد اہم مسئلہ ہے۔ متعدد مرادف الفاظ میں سے صحیح لفظ کو اختیار کرنا اور کس مفہوم کے لیے کون سا لفظ وضع کیا گیا ہے، اُس کو پیشِ نظر رکھنا بے حد ضروری ہے۔ قدیم صاحبِ نظر شعرا نے کہیں کہیں کسی چیز کی مخصوص صفت کو دوسری چیز سے متعلق کر دیا ہے، کسی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے جو لفظ آنا چاہیے اُس کے بجاے ایک دوسرا لفظ استعمال کیا ہے؛ لیکن اِس تصرف میں اِس حد تک تناسب واحتیاط سے کام لیا ہے اور شیوۂ کار آگہی کا ایسا ثبوت پیش کیا ہے کہ غور کرنے کے بعد آدمی وجد کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ جناب آرزو لکھنوی نے اپنی کتاب نظامِ اردو میں اس پر خاصی روشنی ڈالی ہے، میں اُنھی کی عبارت کا ایک اقتباس پیش کرتا ہوں:

"دمک ایک خاص طرح کی تابندگی کا نام ہے، جس کا استعمال ستارہ، کندن وغیرہ کے ساتھ مخصوص ہے لیکن میر انیس کہتے ہیں:

مٹّی میں وہ دمک تھی کہ کندن بھی گرد تھا

شاعر مٹّی سی کم حقیقت چیز کو کندن سی بیش قیمت شے پر ترجیح دینے کے لیے جو صفت کندن کی تھی، اُسے مٹّی کے ساتھ استعمال کرتا ہے، اور "وہ" حرفِ ترقّی لا کر بتاتا ہے کہ مٹّی کی چمک کندن کو مات کر رہی تھی۔ اور لفظِ گرد، جو مٹّی کے لیے وضع ہوا تھا، مات کی جگہ صرف کر کے، مٹّی کو سونا اور سونے کو مٹّی بنا دیتا ہے۔ اگر مصنّفِ موصوف نے کندن کی صفت مٹّی کے ساتھ لا کر، مٹّی کی صفت کندن کے ساتھ نہ استعمال کی ہوتی،

توجملہ بے معنی یا غیر فصیح ہو جاتا۔“ (نظامِ اردو ص ۵۹)

آب، چمک، دمک، ڈلک؛ قریب المعنی الفاظ ہیں، لیکن سب کا محلِ استعمال جدا جدا ہے۔

ہمارے بہت سے نئے شاعر جس بے دردی اور بے امتیازی کے ساتھ قریب المعنی الفاظ کو استعمال کرتے ہیں، اس لحاظ سے لپٹ، بھبھک اور مہک میں کوئی امتیاز نہیں ہونا چاہیے۔

دہاڑنا، چنگھاڑنا، ہنہنانا، پھنکارنا، کوکنا؛ سب الگ الگ لفظ ہیں، جو بعض جان داروں کے لیے مخصوص ہیں؛ اب آپ سارے امتیازات ختم کر کے کہیے کہ سانپ چنگھاڑ رہا تھا، ہاتھی پھنکار رہا تھا، اور گھوڑا بلبلا رہا تھا؛ تو یہ کون سی معقول بات ہو گی؟

ذیل میں کسی تشریح کے بغیر الفاظ کے بے محل استعمال کی کچھ اور مثالیں درج کی جاتی ہیں۔ خط کشیدہ الفاظ کا صرف قابلِ توجہ ہے۔

صدائے تیشہ کامراں ہو کوہکن کی جیت ہو (مخدوم)

آغازِ وفا کی ڈھارس پر انجامِ وفا سے ڈر نہ سکے (سلیمان اریب)

میرے سینے مہکتی ہوگی بیٹھی آغوش پرائی میں (ساحر)

آجاؤ مست ہو گئی میرے لہو کی تال (فیض)

دستِ قدرت کے تراشے ہوئے دو برگِ گلاب (سردار جعفری)

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ (مجروح)

آج تک شیخ کے اکرام میں جو شے تھی حرام (فیض)

بول کچھ بول مقیّد لبِ اظہار سہی (مجروح)

وہ تک رہے تھے ہمیں ہنس کے پی گئے آنسو (")

بڑھیں اس قدر مری منزلیں کہ قدم کے خار نکل گئے (")

نوائے جاوداں مجروح جس میں روحِ ساعت ہو (")

(اس دیدہ وری کا کیا ٹھکانا ہے کہ شاعر کی نظر میں روحِ عصر اور روحِ ساعت میں کوئی فرق نہیں)۔

کوئی وہ خندہ جو برپا نہ ہو پگھل جائے (خورشید الاسلام)

دل سبک اور سادہ ہے اس طور سے قرض جتنے تھے گویا ادا ہو گئے (خورشید الاسلام)

آہ سحر گہی کی صباحت کہاں سے لائیں (جذبی)

دھڑکا رہے ہیں پھر بھی دلِ کائنات ہم (〃)

وہ گمرہی کہ ہے خضر و مسیح سے فارغ (خورشید الاسلام)

حرم سے گزرے تو شیخِ حرم سے لڑ بیٹھے

مغاں میں پہنچے تو پیرِ مغاں سے روٹھ گئے (خورشید الاسلام)

(یہ بات قابلِ داد ہے کہ اردو کا ایک استاد اور مشہور ناقد مغاں کو حرم کا متضاد سمجھ رہا ہے)

الفاظ کے غلط استعمال کی خامی اُس وقت زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے، جب وہ محاورے یا روزمرہ پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ایسی صورتوں میں شعر نہایت غیر مناسب طرزِ بیان سے گراں بار ہو جاتا ہے اور فصاحتِ کلام قطع تعلق کر لیتی ہے، جیسے:

ہمیں نے دھاتوں کی نبض پرکھی، ہمیں نے ذرّوں کا دل ٹٹولا (سردار جعفری)

نبض پرکھنا اور ذرّوں کا دل ٹٹولنا صحتِ کلام، روزمرّہ اور حسنِ بیان کو منہ چڑاتا ہے۔

خاموش زمیں کے سینوں میں خیموں کی طنابیں گڑنے لگیں (ساحر)

سہمی ہوئی دوشیزاؤں کی مسکان بھی بیچی جاتی ہے (〃)

دو بھولی بھالی روحوں کی پہچان بھی بیچی جاتی ہے (〃)

طنابیں گڑنا، مسکان بیچنا، پہچان بیچنا، جیسے مرکب افعال استعمال کرنے کا مطلب اِس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ شاعر جس زبان میں شعر کہہ رہا ہے، اُس زبان کی معمولی

معلومات سے بھی بے بہرہ ہے!

کون اُلجھے ہوئے بالوں کی گرہ سلجھاتے (ساحرؔ)

آجاؤ میں نے سن لی ترے ڈھول کی ترنگ (فیضؔ)

دوپٹے آنگن میں ڈوریوں پر ٹنگے ہوتے ہیں (سردار جعفری)

غم گساروں سے بھی اب چشمِ کرم جاتی رہی (خورشید الاسلام)

گرہ سلجھانا، ترنگ سننا، دوپٹے ڈوریوں پر ٹانگنا اور چشمِ کرم جاتی رہنا، یہ سب پریشاں گفتاری کے ذیل میں آتے ہیں۔

کیا جو دل نے جنوں ساربان سے روٹھ گئے (خورشید الاسلام)

تمھیں بھی ہم سے رم ہونے لگا ہے (" ")

یہی گھر جو حرم ہونے لگا ہے (" ")

جنوں کرنا، رم ہونے لگنا، حرم ہونے لگنا، بدمذاقی کے عبرت ناک مرقعے ہیں۔ اِن حضرات کی ایسی خوش فعلیاں دوسرے بہت سے ناپختہ حضرات کو گم راہ بنانے میں ضرورت سے زیادہ معاون ثابت ہوتی ہیں:

ہر قدم آگے بڑھانے کے لیے خون کی بھینٹ

ایسے بھی اے غمِ دل کتنے مقام آئیں گے (جذبیؔ)

نئے بل نئے زور ان کو سکھائے (")

دھڑکا رہے ہیں پھر بھی دلِ کائنات ہم (")

دل دھڑکانا، بل سکھانا، زور سکھانا، خون کی بھینٹ آگے بڑھانا بھی اُردو کے ایک استاد کے فرمودات ہیں۔ چو کفر از کعبہ برخیزد ....

ہم ایک بار تری آرزو بھی کھو دیتے (مجروحؔ)

پھر اٹھ کے گرم کریں کاروبارِ زلف و جنوں "

اب وہ غمِ زنداں دیتے ہیں جن کو غمِ زنداں ہونا تھا "

اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی کہ اے مجروحؔ "

آرزو کھو دینا، کارو بار گرم کرنا، غم ہو نا تھا، ساعت آپڑنا، یہ سب اسی ذیل میں آتے ہیں۔

ہر ایک اقرار مٹ گیا ہے تمام پیغام بجھ گئے ہیں (فیض)

کہ دل پہ کس کس کا نقش باقی ہے کون سے نام بجھ گئے ہیں (")

دراز قد جسے سروِ سہی نماز کرے (")

کچھ اپنی سزا کو پہنچیں گے کچھ اپنی جزا لے جائیں گے (")

ہر درد کو اجیالا ہر اک غم کو سنوارا (")

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے (")

پیغام بجھ جانا، نام بجھ جانا، نماز کرنا، جزا لے جانا، درد کو اجیا لنا / زبان ٹھہرنا، صحتِ زبان کے دائرے سے یکسر خارج ہیں۔

ایسی غلط نگاری اُس وقت دو آتشہ ہو جاتی ہے، جب کسی غزل کی ردیف و قوافی پر اُس کی مکمل گرفت ہو۔ ایسی غزلیں بد ذوقی کا شاہ کار بن کر رہ جاتی ہیں، جیسے:

غم کدے وہ جو ترے گام سے جل اٹھتے ہیں — بت کدے وہ جو ترے نام سے جل اٹھتے ہیں

رات تاریک سہی میری طرف تو دیکھو — کتنے مہتاب ابھی جام سے جل اٹھتے ہیں

ذہنِ شاعر میں وہ انوارِ سحر کا عالم — جب چمن شبنمِ الہام سے جل اٹھتے ہیں

وہ چمن بھی نہ ہوئے وجہِ نشاطِ غمِ دل

جو چمن عارضِ گلفام سے جل اٹھتے ہیں (سلیمان اریب)

ردیف ہر جگہ بے جوڑ ہے۔ یہ عیب بھی اس وقت عام ہے۔ ستم یہ ہے کہ نو مشق شاعر بعض اوقات ایسی سنگلاخ زمینوں کا انتخاب کرتے ہیں، جن کا سر سبز ہونا مشکلات کے ذیل میں آتا ہے اور پھر اُس مشکل زمین میں پریشاں گفتاری کے عجیب عجیب مظاہرے دیکھنے میں آتے ہیں۔ شعر یا بند کے دوسرے الفاظ و ترکیبات کی نسبت سے الفاظ کے انتخاب کی بھی خاص حیثیت ہے۔ اچھے شعر میں ایک لفظ بھی غیر متناسب ہو، تو اُس کا حُسن دھندلا جاتا ہے۔ اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ اچھی خاصی نظم یا غزل کو صرف چند غیر متناسب الفاظ

تباہ کر دیتے ہیں۔ بعض مثالوں سے اس کا اندازہ ہوگا۔ ایک نظم کے دو بند دیکھیے:

ریزۂ سنگ سہی پھول کی نازک پتّی — تودۂ خاک سہی پیکرِ ابنِ آدم

ذرّۂ ریگ سہی قلب کا ایوانِ حسیں — قطرۂ بحر سہی وسعتِ ہر دو عالم

یہ جہاں خواب سہی ایک پریشان سا خواب — جس کی تعبیر ہے اک تیرہ و تاریک خلا

جس کی پہنائی میں اڑتے ہیں وہ ننگے بھتنے — نوعِ انساں کے کلیجے ہیں فقط جن کی غذا

پہلا بند بہ لحاظِ انتخاب و ترتیبِ الفاظ خوب ہے۔ دوسرے بند کا پہلا شعر بھی ایسا ہی ہے۔ تینوں شعروں میں نہایت شستہ فارسی ترکیبیں ہیں، لیکن دوسرے بند کے تیسرے مصرعے کو پڑھتے ہی پہلے اشعار کا حسن بھی ختم ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ”ننگے بھتنے“ نظم کر کے شاعر نے تناسبِ بیاں کو ذبح کر دیا ہے۔ ایک اور نظم کے یہ دو بند دیکھیے:

تری ہی دین سہی قوّتِ ستارہ شکار — لرز رہا ہے مگر میرا عزمِ طور آثار

مرا کلام ہے میری تڑپ کا آئینہ دار

عمل کے دشت میں جب عزم دندنائے گا — افق پہ نجمِ سحر جب نقاب اٹھائے گا

تو میری شعلہ مزاجی کو چین آئے گا

ملاحظہ فرمائیے، ایک طرف قوّتِ ستارہ شکار، عزمِ طور آثار، شعلہ مزاجی، آئینہ دار جیسی ترکیبیں ہیں، دوسری طرف انھی کے پہلو بہ پہلو عزم بھی دندنا رہا ہے! پانچ مصرعوں کی ساری دل کشی ایک مصرعے کی دندناہٹ سے تباہ ہو گئی۔

چپ چاپ خلاؤں میں ظلمت نے علم کھولے

سوچوں کے سمندر میں آنے لگے ہچکولے

”سوچوں کا سمندر“ کیسی بارِ سماعت ترکیب ہے!

نظم تو پھر بھی وسیع الذیل صنف ہے، بعض معمولی خامیاں اُس کی وسعت میں سما سکتی ہیں؛ لیکن غزل میں معمولی سی خامی بے حد نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ بہت سے غزل گو شعرا اِس پہلو کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور غزل میں ایسے الفاظ نظم کر دیتے ہیں کہ شعر کا سارا حسن تباہ ہو جاتا ہے مثلاً:

رفتہ رفتہ منقلب ہوتی گئی رسمِ چمن ‏ دھیرے دھیرے نغمۂ دل بھی فغاں بنتا گیا
(مجروح)

زمانہ ہو چکا اُس اوّلیں مڈبھیڑ کو لیکن ‏ سنائی دے رہی ہے تیری نظروں کی پکار اب تک
(ندیم)

میں ابتدائی سکھوں کے سہارے جی لوں گا ‏ مرے دکھوں کی کوئی انتہا نہیں نہ سہی
(ندیم)

اب سے چند سال پہلے تک شعریت سے محروم، غزل کے مزاج سے میل نہ کھانے والے الفاظ سے بوجھل اور حسنِ بیان سے معرا غزلیں کہنا شیوۂ آگہی سمجھا جاتا تھا۔ کوشش کی جاتی تھی کہ غزل پر مذاقِ سلیم کی پرچھائیں نہ پڑنے پائے اور حُسنِ بیان کی صفت شامل نہ ہو سکے۔ کبھی کبھی تو یہ محسوس ہوتا تھا کہ پریشاں گفتاری کا باقاعدہ مقابلہ ہو رہا ہے میں مثال میں صرف ایک غزل درج کرتا ہوں، یہ غزل مجروح کی ہے:

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے ‏ یہ تو کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مارے ساتھی جانے نہ پائے
امن و محبت کے سایے میں کھلتے ہیں اگتی ہے جوانی ‏ اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے
صدیوں کے ورگوں سے نکل کر روپ نکھارا ہے انساں نے ‏ مشکل سے سلجھے ہیں یہ گیسو کوئی انھیں الجھانے نہ پائے
اپنے ہی سنکٹ کے بھنور میں چکرائی ٹرومین کی نیّا ‏ ڈھونڈھتی ہے تنکے کا سہارا تنکا بھی کام آنے نہ پائے
امن ترا جیون کا نغمہ امن اُس کا ہے موت کا نغمہ
سرخ ہی گل ہے سرخ لہو بھی آنکھ یہ دھوکا کھانے نہ پائے

مجروح کے مجموعے غزل میں ایسی کئی غزلیں اور متعدد اشعار ہیں۔ سردار جعفری نے اس کے دیباچے میں مجروح کی خصوصیاتِ شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ایک اور خصوصیت جو مجروح کو عام غزل گو شعرا سے ممتاز کرتی ہے یہ ہے کہ انھوں نے سماجی اور سیاسی موضوعات کو بڑی کامیابی کے ساتھ غزل کے پیرایہ میں ڈھال لیا ہے۔ عام طور سے غزل گو سماجی اور سیاسی موضوعات کے بیان میں پھیکے اور سیٹھے ہو جاتے ہیں یا اُن کا اندازِ بیان

ایسا ہو جاتا ہے کہ نظم اور غزل کا فرق باقی نہیں رہتا۔ مجروحؔ کے یہاں یہ بات نہیں ہے"۔

اِسی قسم کی جانب دارانہ، مصلحت پسندانہ اور گم راہ کن رائیں بہت سے نئے شاعروں کو بے راہ رو بنانے میں معاون ثابت ہوئی ہیں [غزل پر میں مفصّل تبصرہ لکھ چکا ہوں]۔

ہم کو یہ بات ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے کہ اچھّا خیال صحیح اندازِ بیان سے آراستہ ہو کر داد طلب ہو سکتا ہے۔ جس طرح صرف الفاظ کی تکرار و رعایت اور محض صنعت گری سے شاعرانہ خوبیاں گرفت میں نہیں آتی ہیں، اُسی طرح صحیح اسلوب نہ ہونے سے بھی خیال کا حُسن خاک میں مل جاتا ہے۔

رسالۂ سوغات (بنگلور) نے حال ہی میں جدید نظم نمبر شائع کیا ہے۔ اس میں اسی زمانے کے بہت سے اچھے بُرے شاعروں کی نظمیں جمع کی گئی ہیں۔ ان سب نظموں کو ذرا رُک کر سوچ سمجھ کر اور ان کا مفہوم سمجھنے کی خاطر سنبھل سنبھل کر پڑھا جاتے تو معلوم ہو گا کہ آج کل ہمارے نوجوان شاعروں کا ایک گروہ ایک طرف تو ابہام کے جال میں از سرِ نو گرفتار ہو رہا ہے، بیان کی پیچیدگی اپنی ساری حدیں توڑ چکی ہے اور بہت سی نظموں کو سمجھنا اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ خود شاعر یا اُس کے شارحین کے طویل نوٹ بھی بہ طورِ حاشیہ شامل نہ ہوں۔ [رسالہ ادبی دنیا (لاہور) کے کئی حالیہ شماروں میں اس کی مثالیں بکھری ہوئی ہیں کہ ایک نظم کے چار حضرات نے چار مختلف مفاہیم بتائے، اور جب شاعر صاحب کا نمبر آیا تو انھوں نے اِن سب کے مفاہیم پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا]۔

دوسری طرف اسلوبِ بیان کی اجنبیت بھی سارے مرحلے طے کر چکی ہے اور اُس سے لطف اندوز ہونا اُس وقت تک ممکن نہیں ہے، جب تک کہ مذاقِ سلیم اور حُسنِ بیان سے کچھ دیر کے لیے دست برداری کا اعلان نہ کر دیا جائے۔ یہ صورتِ حال (جس کا جواز سماجی انتشار میں تلاش کیا جاتا ہے) بہ ہر صورت اِس لائق ہے کہ اس طرف توجہ کی جائے۔

جدید نظموں کے بعض نمونے دیکھ کر کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعض نو رسیدہ و نا رسیدہ

شعرا نے شاعری کو خوش فعلی کا مرادف سمجھ لیا ہے۔ آسان پسندی سے زیادہ ذہنی انتشار پسندی نے اُن کی بعض حسیات کو مفلوج کر دیا ہے۔ امریکی معاشرت کی کورانہ تقلید سے جس طرح روز مرہ کی زندگی میں عجیب عجیب نمونے دیکھنے میں آتے ہیں، لباس میں ہیجے ہیں، بے اعتدالی میں اور بے پرواخرامی میں جس جس طرح دادِ تقلید دی جاتی ہے، اُسی طرح خیالات کی ترتیب و تنظیم اور ضبطِ شوق کے بھی پرزے اڑانا بعض حضرات کے نزدیک داخلِ حسنات ہونے کے مرادف ہو کر رہ گیا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ قاعدوں اور ضابطوں سے شاعر کو ایسی واقفیت ہو جیسی مدرسے کے ایک طالبِ علم کو ہوتی ہے۔ یہ تو شاعری کا میکانکی تصور ہے۔ ہاں یہ بات بہت ضروری ہے کہ قدیم ادب کے جواہر پاروں کا برابر مطالعہ کیا جائے تاکہ ذوق کی تربیت ہوتی رہے اور پیرایۂ بیان کی خوبیوں کا احساس بڑھتا رہے۔ شاعری میں خیال اور پیرایۂ بیان، دونوں کے لحاظ سے کم سے کم پر قناعت کر لینا گناہ ہے۔ یہاں تو خوب سے خوب ترکی تلاش بلندی کی ضمانت ہے۔

ہمارے نئے شاعروں کے پاس اچھے خیالات کی کمی نہیں، ان کی قوتِ تخیل نئے نئے راستوں پر پرواز کرتی رہتی ہے، لیکن جب وہ اُن خیالات کو پیش کرتے ہیں، اُس وقت عجزِ بیان آنکھیں دکھاتا ہے اور ان کے خیالات غلط پیرایۂ بیان یا غیر متناسب الفاظ کے بوجھ تلے دب کر دم توڑ دیتے ہیں۔ جب اِس غیر فنکارانہ عمل کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے، فوراً چند صحافتی الفاظ سے اُس شخص کے مزاج و نظریات کا تجزیہ شروع کر دیا جاتا ہے۔ تفتیش کی جاتی ہے کہ اُس کے یہاں دورِ جاگیرداری کے کس قدر اثرات ہیں اور یہ کس مرتبے کا قدامت پرست یا رجعت پرست ہے۔ آخر میں فتوا دے دیا جاتا ہے کہ اِس شخص کا ذہن اِس قابل ہے ہی نہیں کہ اِن الہامی باتوں کو سمجھ سکے۔ اس طرح بہ یک جنبشِ قلم نادر اور نادری دونوں کا صفایا کر دیا جاتا ہے۔

خیال کی اہمیت اور اوّلیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک زمانے میں غزل پر لفظی بازی گری کے جو اثرات پڑے تھے اور جس کے کچھ انعکاسات اب بھی کبھی کبھی دیکھنے میں آجاتے ہیں، اُن سے ہم سب واقف ہیں۔ اِس لیے کوئی بھی صاحبِ نظر مطلق

لفظ پرستی کو اچھا نہیں کہہ سکتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ تمدّن و معیشت کے انقلابات کے نتیجے میں ادب میں خیالات کی رو بدلتی رہتی ہے، اس سے کون چشم پوشی کر سکتا ہے، لیکن خیالات کے راستے کتنے ہی بدل جائیں اور زندگی کی اُلجھنیں خیالات میں کتنی ہی پیچیدگیاں پیدا کر دیں، اُن کے اظہار میں بہرطور اِس بات کا لحاظ رکھنا ہوگا کہ وہ زبان و فن کے لوازم سے معرّا نہ ہونے پائیں۔ خیال ہر شخص کے ذہن میں ہوتا ہے اور ہر شخص اُس کو ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں ادا کر سکتا ہے۔ اگر شاعر کی تخلیقات کو پرکھنے کا کوئی معیار نہ ہو اور اس کے لیے کوئی قید ضروری نہ سمجھی جائے، تو اس کی فن کاری کا کیا مصرف ہوگا؟— الفاظ و اسالیب جامد چیزیں نہیں ہیں، اُن میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ہوتی رہیں گی، لیکن اس بنا پر انارکزم کا جواز نہیں نکل سکتا۔ ترمیم و اضافے کے لیے ضروری ہے کہ زبان کے مزاج اور اسالیب کا لحاظ رکھا جائے۔

ہر زبان کا مزاج اور تقاضے جداگانہ ہوتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ کسی زبان کے مخصوص مرکبات یا خاص اسلوبِ بیان کا لفظی ترجمہ کر دینا نہ کمال کی بات ہے نہ قابلِ فخر، یہ تو عجزِ شاعرانہ کا اظہار بلکہ اعلان ہے۔ غالب کی بھاری بھرکم شخصیت سے کون واقف نہیں۔ ان کی پر رعب آواز، اور پُر وقار لہجے سے سب مرعوب ہیں، لیکن اس سارے سرو ساماں کے باوجود ان کے عجمی نژاد ترجمے قبولِ عام حاصل نہ کر سکے۔ جب تک وہ "تماشا کر" اور "انتظار کھینچ" جیسے مرکبات سے کام لیتے رہے اور پیچیدہ بیانی میں بیدل کا رنگ جھلکتا رہا، معیار و قبولِ عام منہ پھیرے رہے، "تا بہ دیگراں چہ رسد"۔

ہر زبان دوسری زبان سے مسلسل استفادہ کرتی ہے، لیکن استفادے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہر چیز بعینہٖ نقل کر دی جائے۔ استفادے کا مطلب تو یہ ہے کہ ہر زبان سے اُن چیزوں کو لے لیا جائے جو ہمارے کام کی ہیں اور اِس طرح کہ چراغ سے چراغ جل اٹھے یہ نہ ہو کہ کمخواب میں ٹاٹ کا پیوند لگا دیا جائے۔

عربی کی وسعت سے کس کو انکار ہوگا۔ فتحِ ایران کے بعد عربی نے فارسی کو متاثر کرنا شروع کیا، لیکن اہلِ ایران کی خوش ذوقی نے تفریس کے قاعدے سے کام لے کر اُن

الفاظ کو جو ایرانی لہجے سے میل نہیں کھاتے تھے، اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔ وہ بحریں جو عربی کے مزاج کے عین مطابق تھیں، لیکن فارسی سے میل نہیں کھاتی تھیں، اُن کو چھوڑ دیا۔ اُن کے بجائے نئے نئے زحافات سے مرکب ایسے شگفتہ و مترنم اوزان اختیار کیے جو اُن کے مزاج کے مطابق تھے۔ اگر اُس وقت ایرانی اہل زبان وہی کرتے، جو آج اُردو کے مغرب زدہ حضرات کر رہے ہیں، تو وہی اونٹ کی مینگنیاں محبوب کے تل کی قائم مقامی کرتیں، وہی پتلی پتلی مسواکیں محبوب کی نرم و دراز انگلیوں کے کام آتیں اور عربی کے ثقیل لفظ فارسی کی لطافت و شیرینی کو مرحوم کر چکے ہوتے۔

غرض کہ نئے اضافے کرتے وقت یہ سوچنا ضروری ہے کہ وہ زبان کے معیار اور اُس کے مزاج کے مطابق ہیں یا نہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں شاعر کی دیدہ وری و فن کاری کی آزمایش ہوتی ہے۔ سورج کو اگر کوہِ طور بنا دیا جائے، یا ذروں کے جگر سے انقلاب کے نعرے برآمد کیے جائیں تو یہ محض خوش فعلی ہوگی۔ یہ ویسی ہی بات ہوگی جیسے ایک تبصرہ نگار نے ایک ڈراما نویس کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا "وہ دنیائے ڈراما کے ناخدا تھے"۔ تبصرہ نگار نے زمین پر کشتی چلا کر ڈراما نگار صاحب کو جس طرح ناخدا بنایا ہے بہت سے شاعر بھی اِسی قسم کی باتیں کرتے ہیں۔

ادب اور صحافت

یہ مشہور بات ہے کہ صحافت اور ادب میں تضاد کی نسبت ہے۔ روزانہ اخبار کا پہلا صفحہ اگر ہمارے سامنے ہو تو اپنے آپ معلوم ہو جائے گا کہ اخباری خبروں میں اور ادبی تحریروں میں کیا فرق ہوتا ہے۔ اخبار کا اڈیٹوریل بڑی اہم چیز ہوتا ہے، مگر یہ بھی مبنی ہوتا ہے کسی خاص خبر پر، اگرچہ اصل خبر کے مقابلے میں وہ بالکل مختلف ہوتا ہے۔ ایک اخبار میں اگر اڈیٹوریل کے دو یا تین حصّے ہیں یعنی دو یا تین عنوانوں کے تحت دو یا تین مختلف تحریریں ہیں، تو وہ سب بھی کسی نہ کسی خاص خبر ہی سے متعلق ہوں گی۔ خبروں میں اور اُس نوٹ میں جو فرق ہوتا ہے اُس کو اندازِ پیش کش سے متعلق سمجھا جا سکتا ہے۔ اِس صورت میں مطلب یہ نکلے گا کہ سارا معاملہ "کیسے لکھا گیا ہے" سے تعلّق رکھتا ہے۔ اِس کے باوجود روزانہ اخبار کے شاید ہی کسی اڈیٹوریل کو ادبی تحریر کہتے ہوں، اور اس سے ظاہرا طور پر یہی مطلب نکلتا ہے کہ ادبیّت کے لیے صرف اندازِ پیش کش کا مختلف ہونا کافی نہیں۔ مگر یہاں ایک اور مشکل صورتِ حال سے ہم کو دوچار ہونا پڑتا ہے۔ مثلاً اخبار میں کسی فساد سے متعلق ایک خبر چھپی، اڈیٹر نے اُس پر ایک اڈیٹوریل لکھا۔ اُس کے کچھ دنوں کے بعد اُسی فساد پر مبنی ایک افسانہ چھپا اور اب معلوم ہوا کہ اُس خبر اور اُس اڈیٹوریل نوٹ کو اِس افسانے سے کوئی نسبت ہی نہیں، جب کہ بنیاد اِن تینوں کی ایک ہی ہے۔ افسانہ تو ادب

پارہ قرار پایا اور وہ دونوں تحریریں اخباری چیزیں بن کر رہ گئیں۔

اِس سلسلے میں ایک اور پریشان کرنے والا یہ پہلو سامنے آجاتا ہے کہ ایک حادثہ اِس قدر متاثر کرنے والا تھا کہ ایک ہی وقت میں یا تھوڑے تھوڑے وقفے سے کئی پُرشور اڈیٹوریل لکھے گئے، کئی افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے اور شاعروں نے بہت سی نظمیں لکھیں۔ اُس حادثے سے متاثر ذہنوں نے جب اِن سب تحریروں کو پڑھا یا سنا تھا، تو یہ سب پُراثر معلوم ہوئی تھیں۔ چند روز کے بعد سب سے پہلے اخباروں کا اثر زائل ہونا شروع ہوا اور اڈیٹوریل نوٹ بھی اُسی کے ساتھ ذہنوں سے نکل گئے۔ وہ جو چار چھے یا دس بارہ افسانے لکھے گئے تھے، اُن میں سے بس ایک افسانہ ایسا نکلا جو زندہ رہا اور متاثر کرتا رہا، اور نظم ایک بھی ایسی نہیں نکلی جس کو دوبارہ پڑھنے کو جی چاہتا ہو۔ گویا اخباری خبروں کی طرح وہ نظمیں بھی مرحوم ہوگئیں۔ شکل صورت اور اندازِ پیش کش کے اختلاف سے یہاں بحث نہیں، اصل بات یہ ہے کہ نظموں، افسانوں اور خبروں میں گویا کچھ زیادہ فرق نہیں رہا، انجام سب کا ایک ہی ہوا۔

اِس سے پہلے کہ اِس ساری بحث سے ہم کوئی نتیجہ نکالیں، ایک اور رُخ بھی ہمارے سامنے رہنا چاہیے اور یہاں بھی ایک مثال سے بات واضح ہو سکے گی۔ ۱۹۱۲ء میں علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے مسئلے پر گرما گرم بحثیں ہوتی رہیں، مولانا ابوالکلام آزاد نے الہلال کے کئی شماروں میں اِس سلسلے میں متعدد مضامین لکھے۔ یہ مضامین ۲۵ اگست ۱۹۱۲ء سے ۱۲ اپریل ۱۹۱۳ء تک مختلف شماروں میں "نشۂ شام کی نصف شب" اور "حدیث الغاشیہ" کے عنوان سے شائع ہوئے۔ ستّر برس سے کچھ زیادہ ہوگئے ہیں اِن مضامین کو چھپے ہوئے، اصل مسئلہ اب شاید دو چار لوگوں کے ذہن میں ہو، مگر یہ مضامین آج بھی ادبیت کے لحاظ سے خاصے کی چیز ہیں۔ اردو کی اعلا ادبی تحریروں میں بلا تکلّف اِن کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ اُسی زمانے میں دوسروں نے بھی اِسی مسئلے پر

لکھا تھا، مگر آج ہم اُس سے واقف بھی نہیں، اخباری خبروں کی طرح وہ بھی رفت وگذشت ہوا۔

ایک اور بات: عام طور پر صحافیانہ ادب کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے ایسی تحریروں کے لیے جو لکھی گئی تھیں کسی خاص موضوع پر، اُنھوں نے کم یا زیادہ شہرت بھی پائی اُن دنوں، مگر دو چار یا دس بارہ برس کے بعد اُن کی آب وتاب جاتی رہی اور اخباروں کے پرانے اڈیٹوریل نوٹس کی طرح آج وہ بے رنگ اور بے تہ نظر آتی ہیں۔ اِسی طرح جب کوئی ادیب بے تکان لکھتا ہے اور ہر موضوع کے ساتھ اُس کا سلوک اُسی طرح کا ہوتا ہے جیسا اخباروں میں فی الفور خبریں بنانے اور اُن پر اُسی وقت تبصرے مرتّب کرنے والوں کا ہوتا ہے، تو ہم یہ کہتے ہیں کہ صحافت کا انداز غالب آگیا ہے اور مطلب یہ ہوتا ہے کہ ادب کی تہ داری، سنجیدگی اور بلندی اِن صاحب کی تحریروں میں نہیں پائی جاتی۔

اِن سب باتوں سے مطلب یہ نکلتا ہے کہ موضوعِ سخن اصل چیز نہیں، اصل چیز ہے لکھنے والے کا اندازِ فکر اور طرزِ عمل۔ اخبار میں جو خبریں چھاپی جاتی ہیں اور اِڈیٹر جو بعض خبروں پر اڈیٹوریل لکھتا ہے، تو یہ سارا عمل تجارتی ہوتا ہے۔ اخبار کی جو طے شدہ پالیسی ہے، اُس کے تحت یہ سارے کام انجام پاتے ہیں۔ نیوز اڈیٹر ہو یا چیف اڈیٹر، دونوں ملازم ہوتے ہیں۔ دوسری طرف اخبار کو کسی مستقل جریدے کے طور پر مرتب کرنا مقصود نہیں ہوتا، یہاں اصل چیز تجارتی کام یابی ہے اور مقرّرہ پالیسی کی رعایت۔ اخبار کسی کا ہے، مرتّب کوئی اور کر رہا ہے، خبریں ایک شخص بناتا ہے اور دوسرے متعلقات کا کوئی دوسرا شخص انتظام کر رہا ہے؛ غرض پورا کارخانہ ہے۔ ادبی تخلیق خالص شخصی اور ذاتی معاملہ ہے، اُسے بھلا اِس کوآپریٹو طریقِ کار اور اِس تجارتی مطمحِ نظر سے کیا واسطہ! یہی وجہ ہے کہ اخبار میں کام کرنے والے کیسے ہی ہوں، مگر اُس کا بیش تر حصّہ خالص

صحافتی ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات واضح ہو جانا چاہیے کہ ہمیں اُن خبروں سے بحث نہیں کرنا ہے جو اخبار کے لیے اصل مسالا مہیا کرتی ہیں۔ وہ بالکل الگ ایک حصّہ ہے۔ خبریں کیسی ہی ہوں، وہ خبریں ہوتی ہیں اور خبریں رہتی ہیں۔ جب اُن خبروں کی بنیاد پر کچھ اور لکھا جاتا ہے، وہ اڈیٹوریل نوٹ ہو، کوئی مضمون ہو، کوئی افسانہ ہو، نظم ہو یا ڈراما؛ تب ادب اور صحافت کی یہ بحث شروع ہوتی ہے۔ صحافت کا جو اجتماعی اور تجارتی طریقِ کار ہے، اگر یہ کسی ادیب کے مزاج کا جُزبن جائے اور اُس کا طرزِ عمل بھی مکمل طور پر وہی ہو جائے جو ایک اخبار کے اڈیٹر کا ہوتا ہے، جس کو روز ایک زوردار اڈیٹوریل لکھنا ہے، تو پھر اُس ادیب کی تحریریں بھی اخباروں کی ادارتی نگارشات کی طرح بے تہ رہیں گی۔ وہ پُرشور اور پُرزور کتنی ہی ہوں اور چٹک بھڑک اُن میں جیسی بھی ہو، وہ سچّے ادب کا حصّہ نہیں بن پائیں گی، اور اُن کے متعلق شاعر کی زبان میں یہ کہنا بالکل درست ہو گا کہ:

اِس مکر چاندنی پہ نہ کرنا گمانِ صبح

شخصیت کی دورنگی سے ہم میں سے کون واقف نہیں ہو گا اور اِس دورنگی کے کرشموں سے بھی۔ دورنگی ہے تو الگ الگ وقفوں میں الگ الگ انداز کا ظہور میں آنا بھی لازم ہے۔ یہاں بھی ایک دو مثالوں سے بات کی اچھی طرح وضاحت کی جا سکے گی۔ نیاز فتح پوری کے ادیب ہونے سے کون انکار کر سکے گا۔ اور کسی کے رائے دینے کی ضرورت ہی نہیں، اُن کی تحریریں اُن کو ادیب ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ اِس کے باوجود، اُن کی سب تحریروں کا اور اُن کے سوانح کا تفصیل کے ساتھ مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ اُن کی شخصیت میں ادبیّت اور تجارت دونوں کا حصّہ تقریباً برابر کا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات یہ طے کرنا آج بھی مشکل معلوم ہوتا ہے کہ نیاز کی فلاں خاص تحریر رسالہ نگار کے تجارتی اغراض و مقاصد کے تحت وجود میں آئی تھی یا وہ ایک ادیب کا تقاضاے اظہار تھا۔

آپ رسالۂ نگار کے ملاحظات کو پڑھیں، جو ادارتی نوٹ کے طور پر رسالے کے شروع میں شامل ہوتے تھے، تو اُن میں اور کسی اچھے روزانہ اخبار کے اڈیٹوریل میں کچھ زیادہ فرق محسوس نہیں ہوگا۔ پھر اُن کے وہ خط پڑھیں جو رسالے میں چھپتے رہتے تھے تو معلوم ہوگا کہ یہ تو انشا ہی انشا ہے اور ادب ہی ادب ہے۔ اس کے بعد ایسا کوئی مضمون پڑھیں جو روشن خیالی اور آزادیِ فکر و نظر کی دعوت دیتا ہو، تو خیال آئے گا کہ یہ تو مفکرانہ رنگ ہے ایک دانشور کی تحریر کا۔ اسی ذیل میں بعض ایسی تحریریں بھی سامنے آئیں گی جن کے متعلق ساری خوش گمانی کے باوصف یہ طے کرنا مشکل ہوگا کہ یہ کس جذبے یا کس منصوبے کے تحت لکھی گئی ہیں، مگر بار بار یہ بدگمانی دل میں پیدا ہوگی کہ یہ تو نیازؔ صاحب کی اُس دوسری یعنی تجارتی شخصیت کا اظہار ہے۔ یوں دیکھیے تو نیازؔ کے یہاں ادبیت بھی ہے اور صحافت بھی، فرق یہ ہے کہ ہم نیازؔ کو صحافی نہیں کہہ سکتے، ہاں اُن کی ایسی تحریروں کو صحافیانہ ضرور کہہ سکتے ہیں۔

ایک اور مثال کرشن چندر کی ہے۔ اُن کا ادیب ہونا مسلّم ہے، لیکن شہرت پا جانے کے بعد انھوں نے افسانہ نگاری کو صحافیانہ سطح پر بھی اختیار کر لیا تھا اور یوں وہ مجبور ہوتے بہت لکھنے پر اور بہت کچھ لکھنے پر۔ یہاں بھی وہی صورت ہے کہ کچھ تحریریں خالص ادبی ہیں اور کچھ تحریریں صحافیانہ ہیں۔ وہ بنیادی طور پر ادیب تھے، مگر جب شعوری طور پر اُن کا انداز بدلتا تھا اور تخلیق کا عمل معاشی ضرورت کے تابع ہو جاتا تھا تو اُس کی سطح بھی بدل جاتی تھی اور انداز بھی۔ جب زاویہ بدلتا تھا تو تحریر کی حیثیت بھی بدل جاتی تھی اور کسی منجھے ہوئے اخبار نویس کی طرح وہ لکھتے چلے جاتے تھے، جس کی سطح تو بہت روشن ہوتی تھی، مگر گہرائی اور تہ داری سے نسبت باقی نہیں رہتی تھی۔

ایک اور بہت اچھی مثال خواجہ حسن نظامی کی ہے۔ خواجہ صاحب کو ادیب کون نہیں مانے گا، اِس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ماننا ہوگا کہ خواجہ صاحب کے

یہاں تجارتی سوجھ بوجھ بھی بلا کی تھی، اور جسے صحافیانہ انداز کی منصوبہ بندی کہنا چاہیے، اُس میں اُن کو کمال حاصل تھا۔ کیسے کیسے معرکے لڑے ہیں انھوں نے اخباری سطح پر۔ یہاں ایک بات اور بھی تھی کہ اُن کے زیادہ مخاطب وہ لوگ تھے جن کو ادب کا قاری کہنے کے بجائے اخبار کا قاری کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ خواجہ صاحب کو اس کا ہمیشہ لحاظ رہتا تھا، اور یوں رہتا تھا کہ انھوں نے منصوبہ بند طبیعت پائی تھی۔ وہ کوئی مولانا محمد علی تو تھے نہیں کہ محض جاں بازی کے جذبے میں سرشار ہیں ہمہ وقت سر سے کفن باندھے رہتے۔ وہ ایک اچھے صحافی، ایک اچھے تاجر اور ایک دیدہ ور انسان کی طرح معاملات و مسائل کو دیکھتے تھے اور اپنے خاص انداز کو کبھی نہیں چھوڑتے تھے۔ اب آج آپ ذرا اطمینان سے بیٹھ کر اُن کی تحریروں کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ صحافیانہ انداز کی تحریروں کا بہت بڑا حصّہ ہے اُن کے یہاں۔ وہ ادیب بھی تھے، صحافی بھی تھے اور تاجر بھی تھے۔ کبھی ایک حیثیت غالب آجاتی تھی اور کبھی دوسری جہت چمک اٹھتی تھی۔

بس ایک اور مثال، جو پچھلی مثالوں سے ذرا مختلف ہے۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کا شمار نہایت طاقتور تحریکوں میں کیا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ اُس کے اثرات بہت ہمہ گیر رہے ہیں۔ یہ بہت صحیح بات ہے، مگر اسی قدر صحیح بات یہ بھی ہے کہ آج جب ہم اُن تحریروں کا جائزہ لینے بیٹھتے ہیں جو اس تحریک کے زیرِ اثر وجود میں آئیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اُن کا ایک حصّہ تو وہ ہے جس کی ادبیّت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور ایک حصّہ وہ ہے جو اِس قدر بے اثر ہو چکا ہے کہ اخباری تحریروں کی دوسری شکل معلوم ہوتا ہے (اسی کو صحافیانہ ادب کہا جاتا ہے) یہاں نہ تجارت مدِّنظر تھی اور نہ ایسی کوئی اور وجہ ادیب پر حاوی تھی، بس بات یہ تھی کہ جیسے اخبار میں خبروں کو مرتّب کرنے والا اور ٹی۔ وی پر خبریں پڑھنے والا محض دوسروں کے احکام

کی تعمیل کرتا ہے، اُس عمل میں اُس کی ذات اور اُس کے جذبہ و احساس کی شمولیت نہیں ہوتی؛ اُسی طرح بہت سے لکھنے والوں نے ایک منشور اور ایک طے کردہ نقطۂ نظر کے تحت بہت کچھ لکھا تھا۔ بہ ظاہر فرق جو بھی ہو، مگر عملی طور پر یہ وہی طریقِ کار تھا جو صحافت سے نسبت رکھتا ہے۔ یہ لوگ صحافی نہیں تھے مگر اُن کی تحریروں کا شمار صحافیانہ ادب ہی میں کیا جائے گا۔ ظاہر ہے کہ ایسی مفروضہ اور مبینہ ادبی تحریروں کا انجام وہی ہونا چاہیے تھا جو باضابطہ صحافیانہ تحریروں کا ہوتا ہے، یہی ہوا۔ جہاں یہ طریقِ کار حاوی نہیں ہو پایا، وہاں ادبیت کے لیے گنجایش باقی رہی اور بہ قدرِ فرقِ مراتب اُس نے نمود حاصل کی۔

اُس کے مقابلے میں یہ دیکھیے کہ مولانا ابوالکلام آزاد کی بہت سی تحریریں ایسی ہیں جو الہلال اور البلاغ کے لیے لکھی گئی تھیں، اُن میں سے اکثر وقتی اور ہنگامی مسائل سے متعلق تھیں مگر اُن کی ادبیت آج بھی مسلّم ہے۔ وہی بات ہے کہ مولانا کا اندازِ نظر صحافیانہ نہیں تھا۔ اُن کی شخصیت، اُن کی طبیعت، اُن کا جذبہ اور اُن کا احساس؛ یہ چیز ان تحریروں میں شامل ہے۔ یہ ادب ہے۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ مولانا نے سب کے لیے نہیں لکھا تھا۔ اصل مخاطب کون ہیں، اُن کا تعیّن اُن کے ذہن میں واضح طور پر موجود تھا۔ اِس امتیاز نے بھی اُن کی تحریروں کو عوامی یا عامیانہ نہیں بننے دیا۔ سب کے لیے لکھتے تو پھر اپنا انداز اُن کو بدلنا پڑتا اور خواجہ حسن نظامی کی زبان میں بات کرنا پڑتی۔

اِس ساری بحث سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اصل چیز لکھنے والے کا طرزِ عمل ہے، اُس کا اندازِ فکر اور اندازِ نظر۔ بہت اچھے صحافی کی تحریر ادبی ہو سکتی ہے، اور بہت اچھے ادیب کی تحریر صحافیانہ

ہو سکتی ہے۔ ادب اور صحافت میں دوری کی نسبت ہے، مگر یہ دونوں نسبتیں ایک ہی شخص میں بہ خوبی جمع ہو سکتی ہیں اور اُس کی تحریروں میں نمایاں ہو سکتی ہیں۔ صحافت کا جو مزاج اور انداز ہے، اُس سے ہم سب واقف ہیں۔ جب ادیب بھی اُس طرز اور اُس انداز کو اپنائے گا، تو وہ صحافیانہ ادب کی تشکیل کی ذمّے داری کو اپنے اوپر مسلّط کرے گا۔

اردو میں صحافیانہ ادب کی کمی نہیں۔ اس سرمایے کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ سب لوگ یا تو وہ تھے جو ادب کو صحافت کے انداز سے تجارت کا مال خیال کرتے تھے، یا وہ لوگ تھے جن کے یہاں یہ دونوں لہریں اُٹھتی پھیلتی اور دبتی رہتی تھیں، یوں کبھی ادبیت چمک جاتی تھی کبھی صحافیانہ انداز غالب آجاتا تھا۔ اِسی لیے تو کہا گیا ہے کہ بڑا ادیب اور سچّا ادیب وقتی اور ہنگامی مفاد کو مطمحِ نظر قرار نہیں دیتا۔ اِس سطحیت کو وہ اُن لوگوں کے لیے چھوڑ دیتا ہے جو خسارے کا سودا کرنے کے قائل نہیں ہوتے اور ہر سطح پر اور ہر قیمت پر اور ہر انداز سے دنیاوی کام یابی کو اصل چیز سمجھتے ہیں۔

آخر میں یہ بات بھی کہنے کی ہے کہ "ادبی صحافت" اور "صحافیانہ ادب" میں جو فرق ہے، اُسے ضرور ملحوظ رکھنا چاہیے۔ اِس لفظ یعنی "ادبی صحافت" کو اگر ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جائے تو پھر اس کا اطلاق ادبی یا نیم ادبی رسالوں پر بہتر طور پر ہوگا۔ مگر یہ ایک الگ اور ایک مستقل موضوع ہے جو ایک مفصّل مقالے کا طلب گار ہے، اِسی لیے میں اِس تحریر میں جس کا مقصد ادب اور صحافت کے ربطِ باہم پر کچھ گفتگو کرنا ہے، ادبی رسائل یا یوں کہیے کہ ادبی صحافت کے متعلق کچھ نہیں کہنا چاہتا۔

نصابی کتابوں کی ترتیب میں املا، رموزِ اوقاف اور علامات کا مسئلہ

جس زمانے میں شاہ جہاں پور کے اسلامیہ ہائر سکنڈری اسکول میں اردو فارسی کے استاد کی حیثیت سے میں کام کر رہا تھا، اُس زمانے کا ایک واقعہ ایسا ہے جسے شاید کبھی نہ بھلا سکوں۔ یہ بات ہے ۱۹۵۲ء کی۔ ساتویں درجے کے ایک طالبِ علم کی کاپی دیکھ رہا تھا۔ یہ طالبِ علم محنتی بھی تھا اور ذہین بھی۔ اُس نے ایک جملے میں "مجکو" لکھا تھا اور ایک دوسرے جملے میں "تماشہ"۔ میں نے دونوں لفظوں پر خط کھینچ دیا، "مجکو" کی جگہ "مجھ کو" اور "تماشہ" کی جگہ "تماشا" لکھ دیا اور یہ ہدایت کی کہ دس بار اِن لفظوں کی مشق کی جائے۔ سب لڑکوں نے اپنی اپنی کاپیاں دیکھیں اور رکھ لیں۔ اچانک وہ طالبِ علم جس کا میں ذکر کر رہا ہوں، اٹھ کر میرے پاس آیا اور اُس نے پوچھا کہ سر! آپ نے میرے لکھے ہوئے اِن دونوں لفظوں کو کیوں کاٹ دیا؟ میں نے بتایا کہ اِن دونوں لفظوں کا املا تم نے صحیح نہیں لکھا تھا۔ وہ خاموشی کے ساتھ واپس گیا اور اپنی نصاب کی کتاب اٹھا لایا۔ کتاب لا کر اُس نے میرے سامنے رکھ دی اور کہا کہ سر! دیکھیے کتاب میں تو یہ دونوں لفظ اُسی طرح لکھے ہوتے ہیں جس طرح میں نے لکھے تھے۔ یہ کہ کر اُس نے جس نگاہ سے مجھے دیکھا، اُس کا نقش آج تک میرے دل پر محفوظ ہے۔

اُس کی زبان نے اور کچھ نہیں کہا، مگر اُس کی نگاہ نے بہت کچھ کہا۔ لڑکوں کے لیے تو ایسا موقع کبھی کبھی آتا ہے، درجے میں کانا پھوسی ہونے لگی کہ ماسٹر صاحب کو اِن لفظوں کا املا نہیں معلوم!!

۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۹ء تک میں اُس اسکول میں پڑھاتا رہا اور سات آٹھ سال کی اِس مدت میں اُس ایک خاص واقعے کے علاوہ بیسیوں دفعہ یہ ہوا کہ تختۂ سیاہ پر میں نے کوئی لفظ لکھا اور بعد کو معلوم ہوا کہ کتاب میں تو وہ دوسری طرح لکھا ہوا ہے۔ شروع کے سال دو سال کے تجربے کے بعد یہ بات سمجھ میں آئی کہ جب تک نصاب کی کتابوں میں اور پڑھانے والے کی معلومات میں یکسانی نہیں ہوگی، اُس وقت تک یہی احوال رہے گا۔

یہ مانی ہوئی بات ہے کہ شروع شروع میں بچّے کی آنکھیں جن صورتوں کو بار بار دیکھتی ہیں، ذہن اور یادداشت کے سادہ وصاف ورق پر وہ نقش اُسی طرح محفوظ ہو جاتے ہیں۔ یہی حال املا کا ہے۔ ابتدائی تعلیم کے زمانے میں، جب املا کی خاص طور پر مشق کرائی جاتی ہے، یا لفظوں کی شکلوں کو ذہن نشین کرایا جاتا ہے، کہیں کہیں بہت سے لفظوں کے ہجّے بھی کرائے جاتے ہیں، تو اکثر یہ ہوتا ہے کہ لفظوں کی تصویر ذہن کے پردے پر اتر آتی ہے۔ کتاب میں جو لفظ جس طرح لکھا ہوا ہے، طالب علم اُس لفظ کو اُسی طرح لکھنا سیکھے گا۔ یا پھر یہ ہوگا کہ تختۂ سیاہ یا کاپی پر استاد جس لفظ کو جس طرح لکھے گا، شاگرد اُس لفظ کا وہی املا سیکھے گا۔ اِس کا سیدھا سا مطلب یہ ہوا کہ ابتدائی نصابی کتابوں کو مرتّب کرنے سے پہلے بنیادی ذخیرۂ الفاظ کے املا کا تعیّن کر لیا جائے اور پھر اُس سلسلے کی ساری نصابی کتابوں میں ہر لفظ کا وہی ایک املا رکھا جائے۔

اسی کے ساتھ یہ بھی اُسی قدر ضروری ہے کہ اِن کتابوں کو پڑھانے والا بھی الفاظ کو اُسی طرح لکھتا ہو، جس طرح وہ کتاب میں چھپے ہوئے ہیں۔ اِس مکمّل یکسانی کے بغیر ساری محنت بے کار جائے گی۔ فرض کر لیجیے کہ کتاب میں "بھروسا"

لکھا ہوا ہے۔ جو استاد اُس کتاب کو پڑھاتا ہے اُس نے تختۂ سیاہ پر یا اصلاح کے سلسلے میں طالبِ علم کی کاپی پر "بھروسہ" لکھا اور یوں لکھا کہ اِس بے چارے استاد نے اِس لفظ کو اپنی طالب علمی کے زمانے میں اِسی طرح لکھنا سیکھا تھا۔ اب ذہن بے ساختہ اُسی نقش کی تکرار کرتا ہے اور قلم سے بلا تکلّف اور بلا تامّل وہی نقش بنتا ہے۔ اِس صورت میں وہ طالبِ علم کیا کرے گا؟ ذہن میں الجھن پیدا ہوگی یا نہیں؟ اُس بچّے کی سمجھ میں آخر یہ بات کیسے آئے گی کہ وہ اِس لفظ کو کس طرح لکھے! اُس طرح لکھے جس طرح کتاب میں چھپا ہوا ہے، یا اُس طرح لکھے جس طرح اُس کے استاد نے اپنے قلم سے لکھا ہے۔

اِس سلسلے کا ایک پہلو اور بھی ہے، چوتھے پانچویں یا چھٹے درجے میں طالب علموں نے لکھنے کی مشق کی اور لفظوں کو اُسی طرح لکھنا سیکھا، جس طرح کتاب میں وہ لفظ چھپے ہوتے ہیں۔ جب وہ نویں اور دسویں درجے میں پہنچے اور یہاں جو نصابی کتابیں ملیں، اُن میں ادب ہی ادب تھا اور شاعری ہی شاعری۔ اِن کتابوں کو مرتب کرنے والے بھی مختلف لوگ تھے اور اِن کی کتابت بھی الگ الگ لوگوں نے کی تھی۔ اب یہ منظر سامنے آتا ہے کہ نثر کی کتاب میں ایک لفظ ایک طرح لکھا ہوا ہے اور نظم کی کتاب میں وہی لفظ دوسری طرح لکھا ہوا ہے اور یہ اختلاف بس دو چار لفظوں تک محدود نہیں۔ مثلاً ایک کتاب میں "گذرنا" لکھا ہوا ہے، اور دوسری میں "گزرنا"۔ یا مثلاً ایک ہی کتاب کے ایک سبق میں تو "ہرج" لکھا ہوا ہے اور دوسرے میں "حرج" ہے۔ طالب علموں کو کیا معلوم کہ ہماری کتابوں میں عام طور پر مندرجات کا تعیّن تو اساتذہ کیا کرتے ہیں، لیکن الفاظ کے املا کا تعیّن کاتب صاحبان کیا کرتے ہیں۔ ایک کتاب کی کتابت اگر دو کاتبوں نے کی ہے تو بہت سے لفظوں کا املا باہم مختلف ہوگا، کیوں کہ ہر کاتب لفظوں کو اُسی طرح لکھتا ہے جس طرح اُس کے استاد نے اُسے مشق کرائی ہے اور یہ اساتذہ بس یہ دیکھتے ہیں کہ فنِ خوش نویسی کے لحاظ سے

دامن اور دائرے ٹھیک بنے ہیں یا نہیں، لفظوں کے املا کی صحت یا عدمِ صحت اُن کے دائرۂ کار سے باہر کی چیز ہے۔

آٹھویں درجے تک آتے آتے طالبِ علم کو یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ کبھی کبھی حرف کے بدلنے سے معنی بھی بدل جایا کرتے ہیں۔ یہ بات خواہ اُسے باقاعدہ پڑھائی نہ گئی ہو، مگر بار بار ایسے لفظوں کو دیکھنے، پڑھنے اور پھر لکھنے سے یہ احساس خود بہ خود پیدا ہو سکتا ہے۔ مثلاً اُس کی آنکھوں نے یہ دیکھا کہ "چڑیا دانہ لائی" میں "دانہ" لکھا گیا ہے اور وہ "بہت دانا تھا" میں "دانا" لکھا گیا ہے۔ غرض کہ ایسی بہت سی مشقوں سے یہ شعور ذہن میں کسی نہ کسی حد تک پیدا ضرور ہو جایا کرتا ہے اور اُستاد کا ذرا سی توجہ دلا دینا اُس شعور کو پختہ تر کر سکتا ہے۔ لیکن اگر صورت یہ ہو کہ مثلاً استادِ محترم "شمع معمہ" حل کرتے کرتے خود بھی "معمہ" لکھنے لگے اور اپنے طالبِ علم کو بھی اِس لفظ کا یہی املا سکھایا اور اُس نے سیکھ لیا۔ جب نویں یا دسویں درجے میں اُس نے نصاب میں فانی کی غزل کا یہ مطلع پڑھا:

اک معمّا ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا　　زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

اتفاق یہ کہ کتاب میں بھی "معمہ" چھپا ہوا تھا، تو اِس شعر کی حد تک تو کام چل گیا، کچھ احساس نہیں ہوا، نہ کچھ گڑبڑ ہوئی۔ اب اتفاق سے آگے چل کر اُس نے غالب کا یہ مصرع پڑھا:

عبرت طلب ہے حلِ معمّائے آگہی

چوں کہ اُس کا قلم تو "معمہ" لکھنا سیکھ چکا ہے، اِس لیے یہاں بھی اُس کے قلم نے "معمۂ آگہی" لکھا اور یہاں گڑبڑ پیدا ہوئی کہ مصرع بحر سے خارج ہو گیا اور اب یہ بات سامنے آئی کہ اصل لفظ تو "معمّا" تھا، اُس کو "معمہ" لکھ کر یہ ساری مصیبت مول لی گئی۔ یا مثلاً بچے نے نصابی کتاب میں "تماشہ" چھپا ہوا دیکھا، استادِ محترم بھی اتفاق سے اِسی طرح لکھتے رہے اور لکھاتے رہے۔ پھر جب

دسویں درجے کی کتاب میں اُسے سودا کی وہ غزل پڑھنا پڑی جس کا ایک شعر یہ بھی ہے:

غرض کفر سے کچھ نہ دیں سے ہے مطلب
تماشائے دیر و حرم دیکھتے ہیں

اب وہ حیران ہو سکتا ہے کہ ہم نے تو "تماشہ" لکھنا سیکھا تھا، لیکن یہاں تو "تماشائے دیر و حرم" میں "تماشا" آیا ہے اور وہ کوئی فیصلہ شاید ہی کر سکے۔ یا جیسے ایک لفظ ہے "سرہانا" اِس میں ہائے مخلوط ہے۔ کتاب میں اگر بچّے نے "سرہانا" پڑھا اور اسی طرح لکھنا سیکھا اور استاد نے بھی اصلاح نہیں کی، اور طالبِ علم کے ذہن پر اِس لفظ کے املا کی یہی تصویر نقش ہو گئی۔ آٹھویں درجے تک کام چل گیا اور بات بن گئی؛ مگر اُس کے بعد آگے چل کر جب اُسے میرؔ کا کلام نصاب میں پڑھنا پڑا اور اُس نے میرؔ کا یہ مشہور شعر پڑھا:

سرھانے میرؔ کے کوئی نہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

اور پُرانی عادت کے مطابق اُس نے جب اِس شعر کو لکھا تو اِس میں "سرہانا" لکھا، تو اب یہاں بات بگڑ گئی کہ مصرع بحر سے خارج ہو گیا۔ جب تک "سرھانے" نہیں لکھا جائے گا، مصرعے کا وزن درست نہیں ہو گا۔

زبان کی تعلیم کے شروع میں طالبِ علم حرفوں اور لفظوں کی صورت شناسی کے عمل سے گزرتا ہے۔ جن لفظوں کو وہ پڑھتا ہے، اُن کے معنی تو وہ جانتا ہی ہے، اِس طرح ابتدائی تعلیم میں اصل حیثیت لفظوں کی صورت سے روشناس ہونے کی ہوتی ہے۔ اِس لحاظ سے دیکھیے تو املا کی بنیادی حیثیت ہے۔ املا کی تعریف ہی یہ کی گئی ہے کہ وہ لفظوں کی صحیح تصویر کشی ہے۔ لفظ بنتا ہے حرفوں سے، اگر ہم نے قطعی طور پر یہ تعیّن نہیں کیا کہ کون سا لفظ کن حرفوں سے مل کر بنا ہے، تو پھر صحیح تصویر کشی کا تصوّر باطل ہو کر رہ جائے گا۔ یہ کیسی عجیب بات ہے کہ اِس قدر

بنیادی مسئلے کو ہم نے اب تک اُس توجہ کا مستحق نہیں قرار دیا ہے جو اُس کا حق ہے۔ اگر ہم چاہتے ہیں کہ بچہ شروع ہی سے لفظوں کی صحیح شکل صورت سے واقف ہو تو یہ لازم ہوگا کہ ابتدائی درجوں کے لیے جو کتابیں مرتب کی جائیں، اُن میں صحتِ املا کی بنیادی حیثیت اور اہمیت کو ملحوظ رکھا جائے۔

دوسرا اہم مسئلہ یہ ہے کہ نصابی کتابوں میں رموزِ اوقاف کے استعمال کی طرف ہمارے یہاں کم سے کم توجہ دی گئی ہے، حالاں کہ اِس کے التزام کی سخت ضرورت ہے۔ آٹھویں درجے سے نصاب میں اچھے ادبی اسباق شامل ہونا شروع ہو جاتے ہیں اور نویں دسویں درجے میں پوری نصابی کتاب، ایک طرح سے ادبی کتاب بن جاتی ہے۔ طالبِ علم بارھویں درجے کا نصاب بھی پڑھ چکا ہوتا ہے، مگر اُس کی آنکھیں آشنا نہیں ہو پاتی ہیں سوالیہ نشان سے، ندائیہ نشان سے اور کاما سے۔ بیانیہ کی علامت سے بھی وہ آشنا نہیں؛ جب کہ ہم میں سے بیش تر افراد اس بات کو مانیں گے کہ کلاسکی نثر اور شاعری کے پڑھانے میں کبھی کبھی مشکل یوں بھی پیش آیا کرتی ہے کہ اجزائے جملہ کا تعیّن صحیح طور پر نہیں ہو پاتا۔ شاعری میں تو مفہوم کی تشکیل اور توضیح میں رموزِ اوقاف کو بہت دخل ہے۔ جس طرح ہم مشدّد حرف پر تشدید لگانا ضروری نہیں سمجھتے اور اضافت کا زیر لگانا لازم نہیں سمجھتے، اُسی طرح استفہامیہ یا ندائیہ اور کاما کو بھی غیر ضروری سمجھتے ہیں اور یہ بڑی غلط فہمی ہے۔ اگر ہم چاہتے ہیں کہ طالبِ علم عبارت میں جملے کے ٹکڑوں کو صحیح طور پر ادا کرنے اور متعیّن کرنے کے رمز سے اچھی طرح آشنا ہو جائے تو ہم کو نصابی کتابوں میں توقیف نگاری کا التزام کرنا چاہیے۔ شاعری میں تو یہ از بس ضروری ہے، خاص کر کاما، کہ بہت سے اشعار کے مفہوم کا تعیّن زیادہ آسانی کے ساتھ کیا جا سکتا ہے، اگر کاما کو استعمال کیا جائے اور اُس کی مدد سے اجزا کو الگ الگ کر دیا جائے۔

صحتِ املا اور رموزِ اوقاف کے التزام کے ساتھ ساتھ نصابی کتابوں میں مختلف علامات کو بھی لازمی طور پر شامل ہونا چاہیے۔ واؤ اور یؔ کی معروف اور مجہول آوازوں کے فرق کو ظاہر کرنے کے لیے علامتوں کا استعمال از بس ضروری ہے۔ یہی صورت غنّہ آواز کی علامت کی ہے۔ ہمیں یہ بات مان لینا چاہیے کہ ایک اچھّی نصابی کتاب وہ ہوگی جس میں مناسب طور پر اِن سب امور کا لحاظ رکھا گیا ہو۔ یہ کیسی عجیب بات ہے کہ اب سے پہلے جب زبان کی تعلیم کا معیار آج کل کے مقابلے میں بہتر ہی نہیں، بہت بہتر تھا، اُس وقت پنجاب ٹکسٹ بک کمیٹی کی مرتّب کرائی ہوئی جو کتابیں چھپتی تھیں اور جو آج بھی محفوظ ہیں کتاب خانوں میں، اُن میں آپ ایسی بہت سی علامتوں کو شامل پائیں گے۔ اور آج جب کہ زبان کی تعلیم کا معیار بہت گر گیا ہے اور اُس کے مزید گرنے کی اچھّی خاصی توقع ہے، اِس حال میں ہم اُن اجزا کو چھوڑ بیٹھے ہیں جن کی مدد سے زبان کی تعلیم میں مدد مل سکتی ہے اور طالبِ علم کو پڑھنے اور سمجھنے کی بعض آسانیاں میسّر آسکتی ہیں۔

ایک بات اور: یہ بات طے ہے کہ تلفّظ کے مسائل املا سے الگ ہیں۔ اِس بات کو ماننے کے ساتھ ساتھ ہم کو یہ بھی مان لینا چاہیے کہ زبان کی تعلیم کا احوال اب کچھ ایسا ہوگیا ہے کہ ہمیں اِس کی توقّع نہیں کرنا چاہیے کہ استاد فارسی پڑھ کر آئے گا اور طالبِ علم اُس گھر سے آئے گا جہاں اُس کی تربیت مدرسے میں آنے سے پہلے ہو چکی ہوگی۔ یہ تو اب "افسانۂ شبِ گذشتہ" ہے اور افسانہ ہی رہے گا۔ اِس پر نہ مرثیہ پڑھنے کی ضرورت ہے نہ واویلا کرنے کی۔ ہاں ہم یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ نویں دسویں اور گیارھویں درجے کی کتابوں میں ضروری لفظوں پر لازماً زیر زبر لگا دیے جائیں۔ آپ اِس نظر سے فہرست بنانے بیٹھیں تو یقین کیجیے کہ ہر کتاب میں سو دو سو لفظ ایسے ضرور مل جائیں گے جن کے تلفّظ کے

تعیّن کی ضرورت ہوگی اُستاد کے لیے بھی اور شاگرد کے لیے بھی۔ نصابی کتابیں تیّار کرتے وقت اِس کا التزام کیا جائے کہ ایسے لفظوں پر اعراب ضرور لگائے جائیں۔ اِسی طرح اِس کو بھی لازم قرار دینا چاہیے کہ اضافت کے زیر ہر جگہ لگائے جائیں۔ اب ہم کو یہ توقع نہیں کرنا چاہیے کہ ہر مقام پر اضافت کو اٹکل سے پڑھ لیا جائے گا۔ اضافتوں کو جس ناواقف کارانہ بے دردی کے ساتھ تباہ کیا جاتا ہے وہ اب عام بات ہوکر رہ گئی ہے۔ اضافت کے زیر تو لازمی طور پر ہر جگہ لگائے جائیں۔

اگر ہم املا کی صحت، تلفّظ کے تعیّن، توقیف نگاری کے التزام اور علامات کے استعمال کو جزوِ لازم قرار دیں نصابی کتابوں کی تیّاری کے عمل کا، تو اُس صورت میں طلبہ کو پڑھنے، لکھنے اور سمجھنے میں بہت سی ایسی آسانیاں مل جائیں گی جن سے وہ اب تک محروم رہے ہیں اور سب کو کھلے دل سے اعتراف کرنا چاہیے کہ اُن کی اِس محرومی کے ذمّے دار ہم ہیں۔ ہمیں یہ بھی مان لینا چاہیے کہ جہاں تک نصابی کتابوں کی تیّاری اور طباعت کا تعلّق ہے تو اکثر اور بیش تر یہ دونوں کام اُسی طرح کیے جاتے رہے ہیں جس طرح پی۔ ڈبلیو۔ ڈی کے ٹھیکے دار سرکاری عمارتیں بناتے ہیں۔ اگر اس سمینار کے نتیجے میں ہم سب عملی طور پر اِس کا کفّارہ ادا کر سکیں تو یہ بڑا کام ہوگا۔ میں اس بات کو دُہرانا چاہوں گا اور اِس پر خاص کر زور دینا ہوں گا کہ اضافت کے زیر اور کاما، یہ دونوں نہایت ضروری اجزا ہیں صحیح خواندگی کے۔ اگر شروع سے آنکھیں اِن کو پہچاننے کی خوگر نہ ہوں اور ذہن معنویت میں اِن کے عمل دخل کا قائل نہ ہو اور زبان اِن کی مطابقت کے ساتھ عبارت یا شعر کو پڑھنے کی عادی نہ ہو، تو اکثر صورتوں میں اب نئے طالب علموں اور نئے استادوں، دونوں کو بہت سی اُلجھنوں سے اور بہت سی صورتوں میں غلطیوں سے دوچار ہونا پڑے گا۔ مثلاً ابتدائی کتابوں میں اگر اس کا التزام کیا گیا ہے کہ جہاں اضافت ہوگی، وہاں زیر لازماً لگایا جائے گا تو پھر طالب علم پڑھتے وقت اِس کا لحاظ رکھنے کا عادی ہو جائے گا کہ جہاں زیر نہ لگا ہو، وہاں زیر اپنی طرف سے نہ بڑھائے۔ ابھی تک صورتِ حال یہ ہے کہ اضافت کے زیر عموماً نہیں لگائے جاتے، بس اٹکل سے مدد لی جاتی ہے۔ زبان کی تعلیم کا جو احوال ہوگیا ہے، اُس میں اِس پُرانی اٹکل سے اب کچھ زیادہ کام نہیں لیا جا سکتا۔ اب یہ ضروری ہوگا کہ نگاہوں کو

عادی بنایا جائے ممکن حد تک تحریر اور تقریر میں مطابقت کا۔ محض مثال کے طور پر عرض کروں کہ ایک مرکب ہے "سرورق"۔ اِسے "سرِ ورق" لکھا (اور پڑھا) جائے گا تو اس کے معنی ہوں گے وہ تحریر جو اُس صفحے پر سب سے اوپر موجود ہے (جیسے: سرِ فہرست، یعنی فہرست میں سب سے اوپر، سب سے پہلے)۔ اگر اِسے "سرورق" (اضافت کے بغیر) لکھا (اور پڑھا) جائے گا تو اس کے معنی ہوں گے کتاب کا پہلا ورق۔ یہ جو "پس منظر" کو بہت سے "پسِ منظر" کہتے ہیں، اِس کی وجہ یہی ہے کہ اضافت کے زیر کے التزام سے نہ تو نگاہیں آشنا ہیں اور نہ ذہن معنویت میں اُس کی کرشمہ کاری کو ہر وقت یاد رکھتا ہے۔ غالب کا مشہور شعر ہے:

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے
اُڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اگر ہم چاہتے ہیں کہ طالبِ علم اپنی کتاب میں اِس شعر کی خواندگی درست طور پر کرے، تو یہ لازم ہوگا کہ اِس کو اِس طرح لکھا جائے:

پنہاں تھا دام، سخت قریب آشیان کے
اُڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اگر اِس طرح نہیں لکھا جائے گا، یعنی "دام" کے بعد کاما نہیں لگایا جائے گا، تو بہ طورِ عموم پہلے مصرعے کو یوں پڑھا جائے گا (اور اِسی طرح پڑھا جاتا ہے) پنہاں تھا دامِ سخت قریب آشیان کے۔ اور اِس طرح (یعنی "دامِ سخت") پڑھنے سے شعر کی معنویت تباہ ہو گئی۔ شاعر نے تو یہ کہا ہے کہ جال آشیانے سے بالکل ملا ہوا لگا تھا، اِس لیے پر پرواز پیدا ہی نہیں کر سکے، اُڑنے سے پہلے ہی گرفتار ہو گئے۔ لفظِ "سخت" بہت کے معنی میں بھی آتا ہے، جیسے مولانا حالی کا یہ شعر:

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم
ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

سخت مشکل ہے یعنی بہت مشکل ہے۔ وہی معنی غالب کے شعر میں مراد ہیں۔ سخت قریب، یعنی بہت قریب، بالکل ملا ہوا۔ اِسے اگر "دامِ سخت" پڑھا جائے گا (اور بہت سے لوگ اِس طرح پڑھتے ہیں) تو معنی ہی بدل جائیں گے۔ بدل ہی کیا جائیں گے، چوپٹ ہو جائیں گے۔ یا جیسے غالب کا یہ شعر:

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئنہ، تمثال دار تھا

اِسے "یکِ شہرِ آرزو" پڑھتے بارہا سنا گیا ہے۔ حالاں کہ صحیح قرأت ہو گی اضافت کے زیر کے بغیر، یعنی "یک شہرِ آرزو" (یہ مرزا صاحب کا خاص اندازِ بیان ہے، مگر اِس کی تشریح کا یہ محل نہیں)۔ بات وہی ہے کہ استاد اور شاگرد دونوں کی نگاہیں نہ تو اضافت کے زیر کے التزام سے آشنا ہیں اور نہ کاما کی اہمیت سے آشنا ہیں، اِسے پہلے کیا تھا، یا یہ کہ اب تک کیا ہوتا رہا ہے اس کے دُہرانے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ زبان کی تعلیم کا اور اس ... کا جو بُرا احوال اب ہے وہ بھی اِس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ اس لیے جن باتوں کو اِس سے پہلے ضروری نہیں سمجھا گیا، ان کی اب ضروری بلکہ وقت کی ضرورت اور وقت کا تقاضا ہے۔ ایسے التزامات کے بغیر اب ہم طالب علموں کو صحیح طور پر نثری ٹکڑے نہیں پڑھا پائیں گے اور اشعار کی خواندگی تو صحیح طور پر ہو ہی نہیں پائے گی۔

مُصنّف کی دوسری کتابیں

اُردو املا صحتِ املا کے قواعد پر اردو میں پہلی مفصل کتاب۔ نہایت تفصیل کے ساتھ اردو املا کے مسائل پر گفتگو کی گئی ہے اور تفصیلات کو یک جا کر دیا گیا ہے۔ ضخامت: ۴۰۰ صفحات۔

اردو کیسے لکھیں طالب علموں کے لیے آسان زبان میں، اختصار کے ساتھ املا کے قاعدوں کو لکھا گیا ہے۔ ضروری لفظوں کی طویل فہرست بھی کتاب کے آخر میں شامل کر دی گئی ہے۔

زبان اور قواعد یہ بتایا گیا ہے کہ ایک آزاد اور خود مختار زبان کی حیثیت سے اردو نے فارسی عربی کے لفظوں کو تلفظ کے لحاظ سے اور بناوٹ کے لحاظ سے کس طرح اپنے سانچوں میں ڈھالا ہے۔ میں ایک حصہ قواعدِ شاعری سے بھی متعلق ہے (اشاعتِ اوّل: ۱۹۷۶ء — اشاعتِ ثانی: ۱۹۸۶ء)۔

ادبی تحقیق۔ مسائل اور تجزیہ مسائلِ تحقیق اور علمی تحقیق کے موضوع پر ایک اہم کتاب۔ اس کے پہلے حصے میں ادبی تحقیق کے اصولوں کی وضاحت کی گئی ہے، دوسرے حصے میں چار کتابوں کا مفصل جائزہ لیا گیا ہے۔

انتخابِ ناسخ اس میں ۱۳۲ صفحے کا طویل مقدمہ شامل ہے، جس میں پہلی بار یہ بتایا گیا ہے کہ ناسخ سے اصلاحِ زبان کے جن قاعدوں کو منسوب کیا جاتا ہے، اُن سے اُن کا کچھ تعلق نہیں؛ یہ اُن کے شاگرد رشک کے بنائے ہوئے قاعدے تھے، جن کو استناد اور اعتبار کے لیے ناسخ سے منسوب کر دیا گیا۔ یہ پہلی بار بتایا گیا ہے کہ مطبوعہ کلیاتِ ناسخ میں اُن کے شاگرد رشک نے بہت سی تبدیلیاں کر دی تھیں۔ جہاں جہاں اُن کے وضع کردہ قاعدوں کی خلاف ورزی ہوئی تھی، ناسخ کے ایسے مصرعوں کو بدل دیا گیا۔

انتخابِ سوداؔ یہ مفصل انتخاب کلامِ سوداؔ کے اُس خطی نسخے پر مبنی ہے جسے سوداؔ کی زندگی ہی میں رچرڈ جانسن کے لیے مرتب کیا گیا تھا اور جسے کلامِ سوداؔ کا معتبر ترین نسخہ کہا جاتا ہے۔

متعلقاتِ تحقیق ادبی تحقیق اور تدوین کے بعض اہم مسائل کا جائزہ لیا گیا ہے اور اصولوں پر گفتگو کی گئی ہے۔ (زیرِ طبع)۔

باغ و بہار یہ کتاب پہلی بار ۱۸۰۴ء میں چھپی تھی، مگر اس سے پہلے کی اِس کی دو روایتیں اور بھی ملتی ہیں۔ ان سب نسخوں کی مدد سے تدوین کے اصولوں کی روشنی میں اِسے مرتب کیا گیا ہے۔ توقیف نگاری کا اہتمام ملحوظ رکھا گیا ہے؛ لفظوں پر اعراب لگائے گئے ہیں۔ حواشی تین سو صفحوں سے زیادہ ہیں، جن میں املا، تلفظ اور دوسرے متعلق مباحث پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کی گئی ہے (زیرِ ترتیب)۔

فسانۂ عجائب سات قدیم نسخوں کی مدد سے اِس کتاب کا متن تیار کیا گیا ہے۔ وضاحتی فرہنگ کے ساتھ ساتھ مفصل حواشی بھی شامل کیے گئے ہیں، جو تین سو صفحوں سے زیادہ پر مشتمل ہیں (زیرِ طبع)۔